

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS O C T O B R E 1938



S O M M A I R E

L'IMAGE DU MONDE CÉLESTE DU IX^e AU XII^e SIÈCLE, PAR M. JURGIS BALTRUSAITIS. ¶ LES PORTIQUES EN CROIX AU CAMBODGE, PAR M. J. DE MECQUENEM. ¶ LE COMPUT DIGITAL, PAR M^{me} O. CHO-
MENTOVSKAJA. ¶ FRANÇOISE DUPARC, DE MARSEILLE, PAR M. J. BILLIOUD. ¶ VRAIS ET FAUX VISAGES DE « GRUNEWALD », PAR M. E. KUHLMANN. ¶ MILAN ANCIEN ET MODERNE, PAR M. R. DORÉ.
¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ REVUE DES REVUES.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS -- FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

*La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Losta-
lot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux, et
Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée au-
jourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours
des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétros-
pective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curio-
sité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en
livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte
et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales
exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-
Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul
journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité,
Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son
objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une por-
tée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au
théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a
à voir ou à entendre au cours de la semaine.*

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur honoraire de l'Académie de
Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées
nationaux.

ROBERT JAMESON.

José LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encourage-
ment à l'Art et à l'Industrie.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur au Collège de France.

LOUIS HAUTECEUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et
d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur du Cabinet des Médailles, rédacteur
en chef.

C O N S E I L DE DIRECTION

Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALECH;

Sir KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

MM. PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25X30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

*Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.
à partir du 1^{er}..... 19.....*

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

** Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :*

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

O C T O B R E 1 9 3 8

L'image du monde céleste du IX ^e au XII ^e siècle, par <i>M. Jurgis BALTRUSAITIS</i> , Professeur à l'Université de Kaunas.....	137
Les portiques en croix au Cambodge, par <i>M. J. de MECQUENEM</i>	149
Le Comput digital : Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne, par <i>Mme O. CHOMENTOVSKAJA</i>	157
Un peintre de types populaires : François Duparc de Marseille, par <i>M. Joseph BILLIOUD</i> , Conservateur de la Bibliothèque de Marseille.....	173
Vrais et faux visages de « Grünewald », par <i>M. Eugène KUHLMANN</i>	185
Milan ancien et moderne, par <i>M. Robert DORÉ</i> , archiviste-paléographe.....	188
Bibliographie.....	196
Revue des Revues.....	200

Sur la couverture de ce fascicule est reproduit un détail du tableau d'Albert Dürer, *Jésus et les docteurs* (Rome, Galerie Barberini), illustrant l'article de Mme O. Chomentovskaja : *Le Comput digital*, p. 171.

C O N G R È S

Les organisateurs du Congrès des Sciences historiques, qui vient de se tenir à Zurich, ont mis sous nos yeux, sans délai, les deux formes qui contiennent l'essentiel des délibérations. Je ne citerai ici aucun nom, et je ne prétends épiloguer sur aucune des communications, ni sur le programme général de ces assises scientifiques. J'y trouve seulement quelque matière à réflexion. Sur tel ou tel domaine, et notamment sur l'un de ceux qui me sont familiers, on a jeté les plans d'un travail collectif qui demande la collaboration des spécialistes de tous pays. C'est fort bien. Mais de telles entreprises ne sont possibles que si l'on réussit à créer ce qu'on eût appelé jadis l'esprit européen, un désir de connaissance collective qui dépasse les ambitions personnelles ou les prestiges nationaux. Or, en lisant le compte rendu des discussions, il apparaît en toute évidence que les motifs exposés au cours d'un débat de pure érudition, par certains au moins des savants réunis dans une salle de commission, ne relèvent aucunement de cette recherche désintéressée de la vérité qui est la conscience de l'historien digne de ce nom. J'ai encore sur ma table des brochures ou de gros livres d'écrivains dont l'information, dont le scrupule m'avaient jusqu'ici imposé le respect. Force m'est de constater que des préoccupations politiques trop apparentes, qu'une forfanterie personnelle dont l'exemple vient de haut, incline et courbe leur pensée. On n'impose pas ses idées dans l'ordre spéculatif par de grands éclats de voix, des gestes dramatiques, ni l'affirmation tapageuse de sa valeur. De tels procédés sont inacceptables. Il faut définitivement y renoncer. Dans le moment précis où aux menaces de violence succède inopinément un colloque, parce qu'enfin rien ne peut sortir de profitable que de la connaissance des bonnes volontés, il n'est pas inutile de remarquer que, hors du domaine politique, un redressement des esprits est aussi à accomplir. Il n'est malheureusement pas exact, comme on l'a trop dit et trop cru, que les érudits poursuivent leur labeur dans une altière sérénité. S'ils reportent dans les choses du passé, à quoi nous attachons nos préoccupations, leurs querelles, leurs rancunes ou leurs ambitions, il est bien inutile de faire appel à une entente qui demande des sacrifices de temps et de peine, car on ne voit guère quel bien supérieur serait le prix de l'abnégation requise. S'il est un terrain sur lequel on puisse prendre sans ambages pour mot d'ordre : Désarmons, c'est celui-ci. On demande la paix. « Tant crie-t-on Noël qu'il vient », disait jadis notre François Villon.

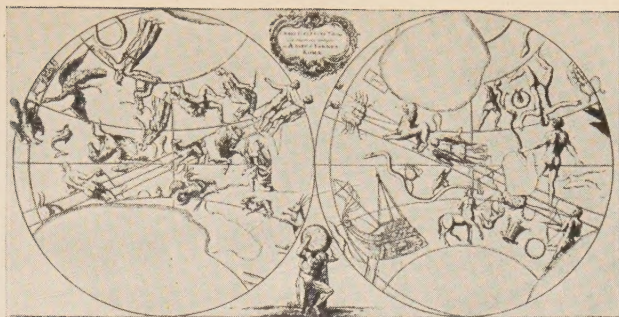


FIG. 1. — LE GLOBE CÉLESTE PORTÉ PAR L'ATLAS FARNÈSE.
D'après une gravure de 1738.

L'IMAGE DU MONDE CÉLESTE DU IX^e AU XII^e SIÈCLE

LE ciel est peuplé, pour l'homme du Moyen Age, non seulement d'astres mais d'anges. Il est à la fois règne des planètes et séjour de Dieu, modèle d'un ordre lumineux et source de la vie. Il a son mythe, qui prend une part active à l'épopée de l'Évangile et de la Bible. Dans les compositions des imagiers réapparaissent des éléments astronomiques. Divers dessins conventionnels, appartenant au vaste répertoire de la mythologie céleste, se mêlent souvent aux figurations du monde chrétien et des mystères des Écritures. Ils en approfondissent le sens et donnent un caractère magique à certaines scènes. Ainsi, la roue préhistorique du feu, l'antique symbole solaire, descend sur les disciples du Christ et leur apporte les dons du Saint-Esprit¹. Mais le dessin en roue ne correspond qu'au stade ancien de la légende du ciel, telle qu'elle apparaît tout au début de sa genèse. Il s'agit là d'une survivance dans des milieux particulièrement fidèles aux vieilles croyances. A côté des motifs astraux

1. Voir notre article, *Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du Moyen Age*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, pp. 75-82.



FIG. 2. — RELIEF MITHRIAQUE DÉCOUVERT PRÈS DE WALLCROCK.

forme intervient aussi dans l'art religieux. Au lieu d'une roue solaire, on y voit le Zodiaque, les douze constellations de l'écliptique ordonner plusieurs visions.

La formation de son schéma, l'anneau avec ses douze symboles, n'est pas encore facile à suivre¹. On peut toutefois en entrevoir les principales étapes. Son invention est due au vieil Orient. La découverte d'un bestiaire monstrueux dans la configuration des étoiles est tout asiatique. Certaines images comme le capricorne, le scorpion ou le sagittaire, par exemple, ont été retrouvées sur des monuments anciens de Mésopotamie et sur des *koudourrous* babyloniens. Une tablette de la septième année du règne de Cambyse (523 av.

J.-C.), montre une pratique courante du système, et ce n'est certainement pas à cette époque qu'il faut en attribuer l'invention². Chez les Grecs, où l'astrologie évolue en étroit contact avec les sciences asiatiques, les figurations du Zodiaque se multiplient surtout à partir des temps hellénistiques. Il semble qu'elles se développent

transmis directement au Moyen Age par la préhistoire, on y retrouve de grands systèmes cosmiques qui ont une autre origine. Il ne s'agit plus d'un songe obscur et de signes élémentaires. Le dessin rudimentaire du soleil s'épanouit en une carte du ciel où tout est minutieusement réglé et réparti dans une harmonie complexe de sphères. Son culte se cristallise dans une science des forces surnaturelles, des étoiles et des planètes. Malgré l'ampleur et la complexité nouvelles de ces tableaux, leur



FIG. 3. — PLANISPHÈRE DIT DE BIANCHINI.

1. Pour l'origine du Zodiaque, voir G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898, pp. 7 et sq., chap. *Der Tierkreis*; Bouché Leclercq, *L'astrologie grecque*, Paris, 1899; F. Boll, *Sphaera*, Leipzig, 1903, pp. 182 et sq.; Kugler, *Sterndienst in Babel*, Berlin, 1907-1913; F. Cumont, article *Zodiaque* dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio, et *Astrology and religion among the Greeks and Romans*, Londres, 1912, pp. 9 et 12; Sageret, *Le système du monde*, Paris, 1913; Bigourdan, *L'astronomie*, Paris, 1911, pp. 23 et sq.; A. Rey, *La science orientale*, Paris, 1913, pp. 172 et sq.

2. Voir Oppert, *Un texte babylonien astronomique* dans *Zeitschrift für Assyriologie*, VI, 1891.

dans un sens ornemental et schématique. Dans la nature, les douze constellations sont irrégulières en position et inégales en grandeur. Dans l'anneau du Zodiaque, on les réduit progressivement à une échelle commune et on les répartit dans des douzièmes égaux.

Le globe céleste porté par l'Atlas Farnèse,¹ copie romaine d'un globe hellénistique, n'est pas encore soumis à une géométrie rigoureuse (fig. 1). Semés aux environs de l'écliptique, les signes du Zodiaque sont encore loin d'une répartition artificielle dans les cases du cercle. Nous avons là une vision mouvante de l'univers. Toute la sphère est animée par la furieuse mêlée des êtres symboliques, à la fois dieux de l'Olympe et chimères de l'Orient ancien. Sans doute, ces cartes du ciel, habitées par cette humanité et par ces bêtes étranges, ont été très répandues à travers les différentes époques. Leur tradition persiste aussi au Moyen Âge², mais parallèlement se constitue et se propage un autre type moins complet de ces figurations, se rapprochant bien plus de la sécheresse d'un signe que d'une image vivante. La sphère « barbare » de Denderah³ marque déjà une tentative vers l'abstraction. Pourtant il n'y a pas encore de précision et de clarté. Les signes se mêlent à l'intérieur du cercle et constituent des dessins compliqués, difficiles à déchiffrer. C'est surtout

dans les monuments romains qu'ils se regroupent sur la circonférence. C'est là que se multiplient ces anneaux figurant l'écliptique, divisés en douze compartiments réguliers et remplis de douze signes de valeur et de dimensions plus ou moins égales. Une construction tout idéale se crée, dont les parties empruntent le nom des groupes astraux, mais non leurs dimensions ou leurs formes. Soumises à la géométrie, les images s'immobilisent et leurs places se fixent. Elles y sont dominées par un système conventionnel, ornemental et symbolique à la fois. Les figures libres y sont réduites à un schéma et installées dans une

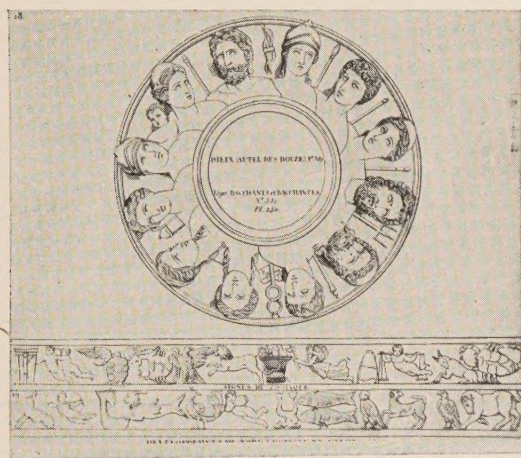


FIG. 4. — AUTEL DE GABIES.

armature abstraite. Elles sont captées par le cadran et reconstruites par lui. Ces anneaux du Zodiaque encadrant Helios ou le sacrifice de Mithra sont très répandus à l'époque romaine. On les retrouve partout : sur les mosaïques⁴, sur

1. Voir G. Thiele, *op. cit.*, planches et fig. 5 qui en donne une gravure de 1738.

2. Voir Saxl, *The Zodiac of Qusrayr Amra* dans R. Creswell, *Early Muslim architecture*, Oxford, 1932, pp. 289-295 ; E. L. Stevenson, *Terrestrial and celestial globes*, New-Haven, 1921.

3. Voir Biot, *Mémoire sur le Zodiaque circulaire de Denderah*, dans *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, X, VI, 2, pp. I et sq. ; Boll, *op. cit.*, p. 272.

4. Voir S. Reinach, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, 1922, p. 226, fig. 4 ; F. Cumont, *Textes et monuments relatifs à Mithra*, Bruxelles, 1899, fig. 350. Pour les mosaïques du Zodiaque en Gaule, voir A. Blanchet, *Inventaire des mosaïques de Gaule*, nos 760, 763, 779, 826, 1090, 1165, 1382, 1393.

des reliefs¹ et même sur des monnaies². Simples compositions ornementales ou tableaux chargés de sens (fig. 2), ils se multiplient.

Certaines de ces compositions deviennent extrêmement complexes et s'enrichissent d'éléments nouveaux. L'image du ciel et des calendriers, élaborée sous l'influence de dogmes orientaux et des néo-pythagoriciens, se surcharge de signes divers. Douze signes du Zodiaque, douze heures, douze animaux, douze planètes, douze pays, douze dieux, quatre vents, quatre saisons, quatre points cardinaux, quatre éléments, tout est lié et expliqué par la mystique du nombre et par des concordances secrètes. Tout est réduit à un concept et cette spéculation entraîne une schématisation rapide des formes. Un hiéroglyphe du monde se constitue. C'est un labyrinthe de signes distribués dans un réseau de cercles concentriques dont l'écriture évite toute forme vivante et réduit tout à des formules. Soumises à un calcul savant, les images se réordonnent et se dépouillent. Elles sont dictées par un mécanisme dissimulé à l'intérieur du cadran. Certaines d'entre elles sont d'une très grande complexité. Le planisphère dit de Bianchini³, trouvé à Rome, sur l'Aventin et dont plusieurs figures ont un caractère égyptisant, montre six registres concentriques de personnages rayonnants et d'animaux (fig. 3). Au milieu se trouvent les constellations polaires, le Dragon et les deux



FIG. 5. — PLAT SASSANIDE.
(Musée de l'Ermitage.)



FIG. 6. — LAMPE ÉTRUSQUE.
(Musée de Cortone.)

Ourses; dans le cercle suivant, les douze bêtes de la Dodécaoros, chacune placée à côté du signe du Zodiaque correspondant et qui occupe la troisième zone. Dans la quatrième, apparaît un second anneau zodiacal. Puis viennent les personnifications de trente-six décans (chaque dizaine de degrés de chacun des signes du Zodiaque), enfin sur le dernier cercle se

1. Cumont, *op. cit.*, fig. 304, 305.

2. Monnaies alexandrines d'Antonin le Pieux (145-146), voir Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, Paris, fig. 7588.

3. II^e siècle av. J.-C. Il porte le nom du savant qui le fit connaître. Voir F. Boll, *op. cit.*, p. 302. L'auteur reproduit aussi un dessin d'après l'antique, publié par Montfaucon, *Antiquité expliquée, Suppl. T. I pl. XVII*, et qui semble avoir beaucoup de ressemblance avec le planisphère de Bianchini.

rangent les bustes nimbés des planètes; dans les écoinçons, les quatre vents.

Ces types de figurations sont assez nombreux à la fin du monde gréco-romain. A l'intérieur du Zodiaque décorant le plafond d'un temple de Palmyre¹, rayonnent sept planètes, incarnées elles aussi dans des figures humaines. Enfin, l'autel de Gabies (fig. 4), exécuté en Italie, comme semble l'indiquer la présence du relief d'une louve, combine le Zodiaque avec le cadran solaire et la figuration des principales divinités de l'Olympe². C'est là un fait absolument nouveau et qui retient notre attention. Les images de l'Antiquité dont rien jusqu'alors ne gênait le mouvement, et dont certaines, celles d'Apollon ou de Vénus par exemple, étaient conçues et considérées comme un canon classique, n'échappent pas au réseau magique et despotique des cercles. Représentées jusqu'aux épaules, elles sont placées entre le Zodiaque qui parcourt la frise supérieure de la table, et le cadran solaire qui en occupe le milieu. Avec leurs têtes tournées vers l'extérieur, ces figures dirigées selon les rayons décrivent une roue humaine. Elles sont liées, anéanties, recomposées par les courbes et les axes. C'est un bouleversement de toutes les règles de l'esthétique classique et la renaissance d'un vieux principe oriental de composition.

Ce n'est pas la première fois, en effet, qu'apparaît le motif des personnages rayonnants, combinés avec une frise circulaire d'animaux. On la rencontre bien auparavant en Orient, dans les régions où, depuis toujours, les artistes ont spéculé sur les formes.

La décoration des coupes et des plats qui s'exerce depuis des temps immémoriaux à coordonner la forme circulaire et le motif imagé, en esquisse tous les



FIG. 7. -- CALENDRIER DU DOME D'AOSTE.

1. Wood, *The ruins of Palmyra*, Londres, 1753, p. XIX.

2. Clarac, *Le musée du Louvre*, T. II, pl. 171.

éléments. Elle est constituée généralement par une série de cercles concentriques, véritables registres curvilignes contenant tantôt des cortèges de bêtes, tantôt des rangées de corps humains. Au milieu, dans le disque formé par le fond de la coupe, apparaît une scène ou une figure. Parfois les animaux s'inscrivent à l'intérieur d'une suite de cercles disposés autour du cercle principal. Engendrées par la structure même de l'objet, ces formules de distribution des dessins se précisent presque dès la naissance de cet art, et restent fidèles à leur principe tout le long de son développement. Les patères assyriennes de Curium¹ ou de Dali², des plats sassanido-hellénistiques³, en offrent de beaux exemples (fig. 5). Il semble bien qu'il s'agisse là d'un type courant de composition. Dans une lampe étrusque du musée de Cortone (fig. 6), il se développe et prend une valeur architecturale⁴. C'est un grand bronze (84 mm. de diamètre) construit avec des figures humaines et des frises asiatiques d'animaux.



FIG. 8. — TABLEAU COSMOGRAPHIQUE
DU LIBER SCIVIAS DE HEIDELBERG.

Les seize rayons sont séparés par des têtes cornues. Dans la partie inférieure se déroule, sur un disque, une rangée de personnages, de sirènes à queue d'oiseau, alternant avec des Silènes rayonnant eux aussi. Au milieu, apparaît un masque asiatique, la tête énorme de Gorgone, entourée de serpents. Elle est encadrée par un cercle de quadrupèdes qui se poursuivent et par un cercle de poissons⁵. Il semble bien que, malgré certains emprunts à la Grèce archaïque, il s'agisse là d'un ensemble oriental dont la structure se rattache directement aux types anciens. De toute façon, la formule ne relève pas de l'antiquité classique.

Tous les éléments d'un tableau cosmographique comme celui de Bianchini ou de l'autel de Gabies sont ainsi exécutés depuis longtemps

sur un plan purement ornemental. Et il ne reste qu'à renouveler leur sens, à transformer le défilé des bêtes en signes du Zodiaque, les personnages en figurations des planètes ou en dieux de l'Olympe, le motif central en signe solaire ou en personnification de l'année, pour que le cadran du ciel soit définitivement fixé. Œuvres d'ornemanistes bien plus que de savants versés dans les

1. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, t. III, fig. 843.

2. *Idem*, fig. 844.

3. Orbeli et Trever, *L'orfèvrerie sassanide*, Leningrad, 1935, pl. 29, 64, 67.

4. G. Micali, *Monumenti inediti*, Florence, 1844, pp. IX, X.

5. L'analogie entre la lampe étrusque et la composition de l'autel de Gabies est tellement frappante qu'on serait presque tenté de penser qu'il s'agit là d'une représentation céleste déformée. Le fait que le cercle d'animaux et les personnages rayonnants se groupent sur un objet à suspendre au plafond et destiné à éclairer, ne peut que confirmer cette hypothèse.



FIG. 9. — LA FORCE VITALE ENFLAMMÉE
ET LE MICROCOSME.
(Liber Divinorum Operum de Lucques.)

La carte du ciel de la copie du ix^e siècle des *Tables manuelles* de Ptolémée, conservée au Vatican et publiée par Boll³, dérive en droite ligne de l'une de ces compositions. Au milieu du Zodiaque sont disposées deux couronnes concentriques de demi-figures axées sur les rayons : les heures et les mois ; au centre apparaît le char solaire. Sur les pavements du dôme d'Aoste (fig. 7)⁴ et de celui de Cologne⁵, les signes des mois figurés tantôt par les travaux des saisons,

1. Ce caractère ornemental a été signalé par Bouché Leclercq, *op. cit.*, p. 60.

2. Pour la propagation de ces images astronomiques dans le haut Moyen Age d'Occident, voir Thiele, *op. cit.*, pp. 76 et sq., qui cite toute une série de manuscrits de Leyde, Bâle, Madrid, Cologne et St-Gall, ainsi que E. Panofsky et F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, dans *Metropolitan Museum Studies*, v. IV, p. 2, 1923, pp. 233 et sq.

3. Vaticanus 1291, voir Boll dans *Sitzungsb. Akad. von München*, Munich, 1899 ; Cumont cite dans *Astrologica, Revue archéologique*, 1916, pp. 1 et sq., d'autres manuscrits analogues appartenant à la même époque.

4. C. Kunstler, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Fribourg, 1920, fig. 7.

5. Celui de St-Géréon, voir F. von Meerth, *Der Mosaikboden in St Gereon zu Köln*, Bonn, 1873, p. 22. Ces images sont très fréquentes aussi dans les voussures des églises romanes, par exemple à Vézelay, St-Ursin de Bourges, Avallon, Mimizan, Ste-Croix de Bordeaux, Vaison. Voir Durand-Lefèvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937, p. 209. Adaptées à l'architecture, elles se groupent sur le demi-cercle de l'archivolte en altérant ainsi la structure en cercle.

calculs abstraits¹, ces représentations astronomiques n'avaient qu'à s'insérer dans un réseau ancien.

L'autel de Gabies ou le planisphère de Bianchini n'inaugurent donc pas une formule. C'est un thème asiatique qu'ils ressuscitent avec les signes du Zodiaque, et qu'ils adaptent. Le motif des personnages rayonnants acquiert un sens inédit, tout en restant fidèle à sa structure. La géométrie se surcharge d'une signification symbolique sans modifier les lignes. Même la course des animaux persiste. Introduit dans ce système, le dessin se développe et reste désormais associé aux représentations célestes.

Ces images variées, inscrites dans des cercles concentriques, se répandent partout. Propagées par les Aratea, les manuscrits astronomiques qui se multiplient aux derniers siècles de l'empire romain², elles pénètrent à Byzance, se multiplient dans les foyers de l'Islam, dans les milieux carolingiens.

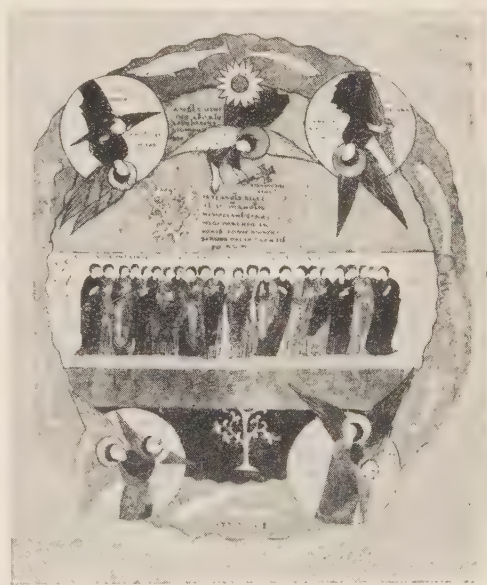


FIG. 10. — IMAGE DES SERVITEURS DE DIEU.
(Apocalypse de Saint-Sever.)

tantôt par les animaux autour de la figure so l'année en une série de tradition des mosaïques gurations deviennent par Dans une miniature du thèque de Heidelberg¹ cle), quatre cercles con dans leur réseau, autour non seulement les symbo aussi les figures de l'atmosphériques : la grêle, saisons et les vents

Introduits au Moyen dessins astronomiques ne dans les encyclopédies, ou les traités scientifi l'art religieux.

L'univers dominé par le Tout-Puissant n'est pas toujours un simple globe² ou une mappemonde en T³. Dans l'Évangélaire de S^a Maria ad Grandus de Cologne (XI^e siècle), la figure du Christ se dresse au-dessus de sept cercles concentriques⁴. Dans l'Apocalypse de St. Sever (1028-1072), le tableau cosmographique apparaît dans l'image des serviteurs de Dieu (fig. 10). L'ensemble est encadré par le bandeau de l'océan d'une carte en T⁵. Mais ce bandeau s'inspire aussi du Zodiaque. Il est rempli de bêtes, et si les signes sont transformés en monstres et poissons, le Capricorne subsiste, et le soleil y est fixé comme sur l'écliptique. Les quatre anges placés dans la même zone, à l'intérieur des médaillons, ne sont qu'une réincarnation des quatre vents dont ils tiennent du reste les têtes. Au milieu sont disposés trois registres. Le premier avec un arbre symbolise la terre; celui du milieu contient une rangée de fidèles; celui du haut où flotte un ange, figure le ciel. C'est l'univers entier soumis au Créateur.

Ces mystérieux échafaudages des cosmographes dominant souvent les songes des visionnaires du Moyen Age. Les images les plus étranges surgissent à l'inté-



FIG. 11. — L'ÊTRE SYMBOLIQUE DE LA PREMIÈRE VISION DE SAINTE HILDEGARDE. (Liber Scivias de Heidelberg.)

du Zodiaque se placent laire ou de l'image de médaillons continuant la romaines. Parfois ces ficulièrement complexes. *Liber Scivias*, à la biblio- par exemple (fin XII^e siècle) y enserrent de l'image de l'année, les du Zodiaque, mais rore, des différents états l'orage, la foudre, les (fig. 8).

Age en Occident, ces se trouvent pas seulement les images des calendriers ques, mais aussi dans

1. Oechelhauser, *Die Miniaturen der Universitätsbibliotheken zu Heidelberg*, Heidelberg, 1887, p. 12.

2. Évangélaire de Xanten, IX^e siècle, voir Thiele, *Rheinische Buchkunst im Wandel der Zeit*, Cologne, 1925, fig. 3.

3. Leipzig, Stadtbibliothek, ms. CLXV, milieu du XII^e s., voir Bruck, *Die Malerei Handschriften der Königreichs Sachsen*, Dresden, 1906, fig. 37; ms. provenant de l'abbaye de Stavelot (XI^e s.), voir Gaspar et Lyna, *Les manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*, Paris, 1937, pl. XI. M. W. Cook a étudié certains aspects de ces compositions où le globe dominé par le Christ finit par s'incorporer dans la mandorle. Voir *The earliest painted panels of Catalonia* dans *The Art Bulletin*, vol. VI, 1923, pp. 31-60. Pour l'histoire de la carte en T, voir Lelewell, *Géographie du Moyen Age*, Bruxelles, 1852.

4. Voir Thiele, *op. cit.*, fig. 1.

5. Bibliothèque Nationale, cat. 3878, fol. 119.

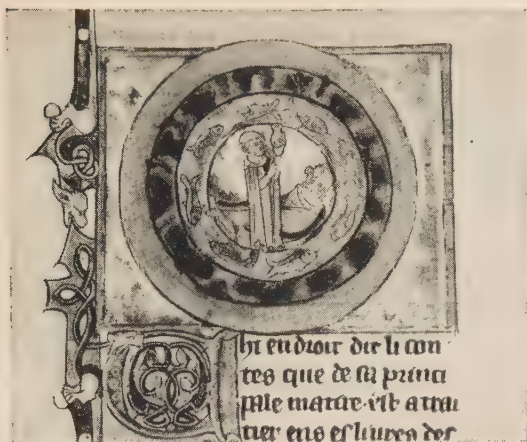


FIG. 12. — LE MALADE ET SON PHYSICIEN.
Manuscrit de la Bibliothèque Yates Thompson.

ments, ses pieds, ses mains et son visage sont bleus. La première sphère est peinte en or, rappelant le feu du Saint Esprit, le second cercle, en argent, est la lumière de Dieu². L'iconographie renonce à sa formule traditionnelle et tend de plus en plus à l'abstraction. La Trinité qui intervient dans les scènes de la Création³ et du Baptême⁴ n'est figurée que par trois cercles, or, argent et bleu.

Dans le *Liber Divinorum Operum* de l'abbesse (exemplaire de Lucques, fin XII^e, début XIII^e s.), ces figurations cosmographiques évoquent une image nouvelle (fig. 9). Six cercles concentriques décorent une page entière du manuscrit. Au milieu, un disque de feu ceint de plusieurs bandeaux. L'un d'eux est parsemé d'étoiles, sur un autre se déroulent des stries parallèles, sur l'autre des rameaux flexibles. Ce sont les quatre éléments : la terre, l'eau, l'air et le feu. Sur ces bandeaux sont disposées des têtes d'animaux qui soufflent vers le centre, comme dans les compositions

1. Sainte Hildegarde, 1098-1179, fondatrice des monastères bénédictins de Bingen et d'Eibingen, commença à écrire son *Liber Scivias* (*Sci Vias Domini*) en 1141. Le manuscrit fut achevé en 1151. La copie la plus ancienne actuellement connue — entre 1160 et 1180 — se trouve dans la Bibl. de Wiesbaden. Le ms. de Heidelberg date de la fin du XII^e s. Le *Liber Divinorum operum* se trouve à Gand et à Lucques, voir Dom Louis Baillet, *Les miniatures du Scivias de sainte Hildegarde* dans les *Monuments Piot*, t. XIX, 1911, pp. 50 et sq. et H. Liebeschütz, *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen*, dans le cahier 16 de *Veröffentlichungen der Bibliothek Warburg*.

2. Voici le texte de la vision : « Je vis une lumière très sereine et dans cette lumière une image d'homme couleur de saphir, tout embrasé d'un feu très suave et rutilant. La lumière sereine inondait le feu rutilant, et le feu rutilant inondait la lumière sereine; lumière sereine et feu rutilant s'unissaient pour inonder l'image d'homme. Ainsi feu, lumière, image d'homme ne formaient qu'une lumière unique et qu'une seule vigueur de puissance. »

3. Dom L. Baillet, *op. cit.*, fig. 6.

4. *Ibid.*, fig. 7.

rieur de leur réseau. Ainsi les livres de sainte Hildegarde¹ sont tout remplis par leurs rouages, et c'est dans leur mouvement que prend corps tout ce qui est surnaturel et qui dépasse l'intelligence de l'homme. Dans le *Liber Scivias*, la Trinité elle-même en prend la forme. Elle n'y est pas représentée par Dieu le Père, le Christ et la colombe ou par trois personnages semblables, mais par deux cercles encadrant une figure humaine. Tout un dessin astronomique paraît dans sa vision. Le personnage central, au lieu de Mithra, symbole de l'année, ou d'Hélios, est ici le verbe divin : ses vêtements, ses pieds, ses mains et son visage sont bleus. La première sphère est peinte en or, rappelant le feu du Saint Esprit, le second cercle, en argent, est la lumière de Dieu². L'iconographie renonce à sa formule traditionnelle et tend de plus en plus à l'abstraction. La Trinité qui intervient dans les scènes de la Création³ et du Baptême⁴ n'est figurée que par trois cercles, or, argent et bleu.



FIG. 13. — LA FIGURE DE L'AIR
ENTOURÉ DES NEUF MUSES.
(*Liber Pontificalis* de Reims.)

zodiacales. Toutes les parties du dessin sont liées par des rayons qui émanent des étoiles et qui se dirigent dans toutes les directions, comme un filet mystérieux. Mais ce n'est pas là toute la richesse de cette extraordinaire composition. Les cercles sont tenus par un personnage dont ils ne laissent voir que la tête double et les pieds, et, au centre de tout ce système, une autre figure humaine se dresse, qui en est une sorte de double et de réduction. Les bras écartés, entourée par la roue des quatre éléments, elle symbolise le microcosme, résumé et incarnation de toutes les forces.

Ainsi est figurée la révélation de sainte Hildgarde, assise dans l'un des angles. L'être à double tête personnifie la force vitale enflammée, — *die feurige Lebenskraft*¹ qui tient le monde dont l'homme est le centre, avec les éléments renforcés et unis par les vents². Introduit dans une série de visions qui s'enrichissent, construit sur des données humaines et surhumaines à la fois, le tableau de l'univers acquiert une puissance extraordinaire. C'est comme une sorte d'Apocalypse occidentale qui n'a plus pour thème le dernier jour du monde, mais les relations cachées du monde et de l'homme.

Des combinaisons de la figure humaine et du cercle, où la figure humaine prend une grandeur nouvelle et où les cercles ont une autre signification, apparaissent dans une autre scène du *Liber Scivias* (fig. 11). Le personnage se dresse sur sept cercles concentriques comme sur un socle. On dirait qu'il s'agit là encore de l'image divine dominant le monde³. Les éléments et les grandes lignes sont les mêmes, mais au lieu de la figure du Seigneur prend place l'être symbolique de la première vision, tandis que les cercles cosmiques deviennent les sept marches incurvées de l'escalier qui conduit jusqu'à lui. Seule la partie supérieure de l'armature est coupée par un trait horizontal. Tout le reste de la composition subsiste.

Des images analogues sont utilisées autour d'épisodes plus familiers. Dans une composition plus tardive mais continuant la même série⁴, la figuration des éléments apparaît d'une manière inattendue. A l'intérieur d'un médaillon, on voit un malade et son « physicien » (fig. 12). Le patient est étendu et, devant lui, le médecin tenant un ballon de verre, procède à un examen. Cette scène prend place non dans une



FIG. 14. — L'ANCIENNE ET LA NOUVELLE LOI.
(Hortus Deliciarum.)

1. « ... J'ai vu une image d'homme — un rayonnement de Beauté et de Clarté et au-dessus d'elle apparut une seconde tête... L'image parla : je suis la force supérieure du feu... »

2. « ... A l'intérieur de ce cercle apparut l'image d'un homme et une voix appela : Dieu qui créa le monde avec les éléments — les cercles — et qui le renforça par les vents, qui l'entoura d'étoiles pour l'éclairer a placé l'homme au milieu... »

3. A. von Oechelhauser, *op. cit.*, t. I, pl. 65.

4. H. Yates Thomson, *Illustration of one hundred manuscripts in the Library of Yates Thompson*, Londres, 1918, vol. VII, pl. LXVI.

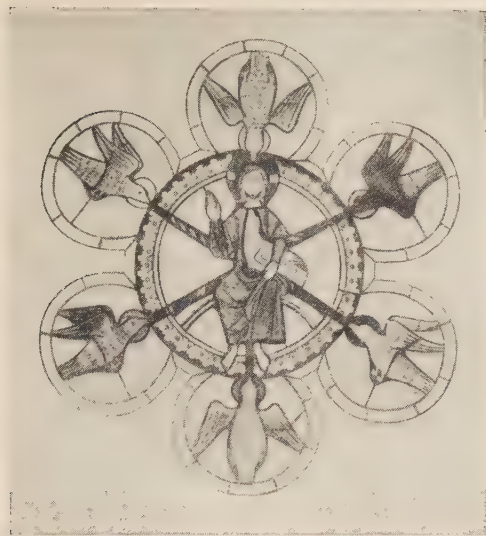


FIG. 15. — LES SEPT COLOMBES DU SAINT ESPRIT.
(Vitrail de la Cathédrale du Mans.)

L'image de l'année grandit et même déborde du cercle. C'est la personnification de l'air, de la source de toute harmonie, entourée d'Orphée, de Pythagore et d'Arion. Dans les médaillons qui l'encadrent, se trouvent, au lieu de constellations, les neuf Muses. Dans les écoinçons soufflent les quatre Vents.

La même composition, dans l'*Hortus Deliciarum* de l'abbesse de Lansberg, exprime une autre idée¹. La figure centrale, à double tête, devient le symbole de l'ancienne et de la nouvelle Loi (fig. 14), tandis que les personnages inscrits à l'intérieur de la couronne de médaillons représentent, au lieu des Muses, les sacrifices prescrits par Moïse. Les bandeaux rayonnants qui les unissent à l'image du milieu ne détruisent pas l'ordonnance générale du dessin. Par contre, ils rendent sa structure plus claire, et accentuent les rapports des éléments.

La couronne des cercles intervient non seulement dans des constructions métaphysiques qui s'insèrent naturellement dans l'armature abstraite. Elle apparaît aussi dans l'iconographie sacrée.

Dans la Bible de Floreffe (xii^e siècle)², une construction analogue domine la scène de la Pentecôte (fig. 16). Plus de roue enflammée

chambre ou dans un laboratoire, mais parmi les symboles des éléments. Des cercles concentriques l'entourent de plusieurs bandeaux. L'un, parsemé de poissons, symbolise l'eau; le second, de couleur bleue, figure l'air; le troisième, rouge vermillon, le feu. Il y a là aussi un tableau du monde, comme un rappel des forces de la nature que l'homme cherche à maîtriser.

Ce n'est pas uniquement le système de cercles concentriques qui se retrouve dans ces compositions. Le réseau constitué par la couronne de médaillons encadrant la représentation de l'année y reparaît lui aussi.

Le *Liber Pontificalis* de Reims (xii^e siècle) montre une de ses interprétations nouvelles (fig. 13). L'armature astronomique y impose son ordre à un système de forces créatrices.

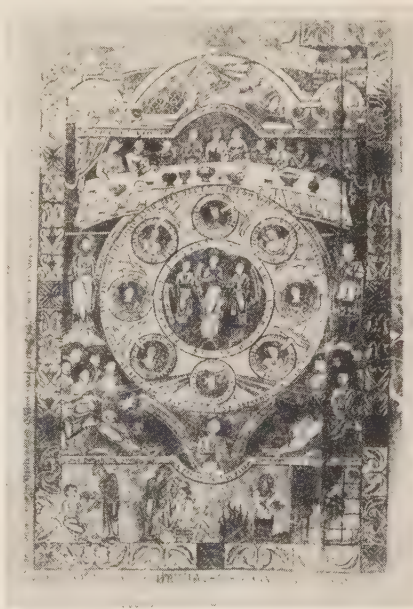


FIG. 16. — LA PENTECÔTE.
(Bible de Floreffe.)

1. Straub et Keller, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1901.
2. British Museum, add. 17737-38.

telle qu'elle apparaît dans *Péricopes* de Munich, mais que qui semble descendre placé entre les images de contemplative de Job, prend Les Apôtres sont assis dans seuls deux coins leur sont énorme disque qui peut être laire réordonnée par le ré système linéaire qui, à Co l'image de l'année y est fi ment, au centre, se placent des trois Vertus, alors que prit et la main de Dieu en les médaillons latéraux. théologique. Dans les vi la cathédrale du Mans (fig.



FIG. 17. — LA CRÉATION.
(Missel de Hildesheim.)

couronne des médaillons occupés par sept colombes émane, comme une mandorle, de la figure centrale du Christ. Inscrites à l'intérieur d'une armature céleste, ces différentes compositions en reflètent l'idée. Une forme, une fois fixée, demeure associée à une certaine catégorie de phénomènes. L'image du ciel et celle des forces divines se trouvent interchangeables. Le missel d'Hildesheim (XII^e siècle) (fig. 17) et un vitrail de Marburg² montrent tout le cycle de la Genèse réparti dans ce réseau. Les médaillons de la circonférence figurent la Création de la lumière, des astres, des éléments, des oiseaux et des quadrupèdes; le médaillon central, la création d'Eve.

Ainsi se multiplient et se recomposent ces motifs cosmographiques. Ils interviennent dans la figuration de l'univers dominé par le Tout-Puissant, ordonnent l'image des serviteurs de Dieu, incarnent la Trinité, suscitent d'étranges visions³. Les métamorphoses se multiplient; à l'intérieur des médaillons se placent, au lieu des signes astraux, les colombes du Saint-Esprit, dans les rouages du monde, les épisodes de la Création ou des symboles mystiques. Tout est réparti dans l'armature des sphères et dominé par leur harmonie. Une spéculation nouvelle anime et enrichit les anciennes formes. Les images distribuées à l'intérieur de ces registres se modifient sans cesse, mais le réseau subsiste. Posées sur différentes figurations, les couronnes de cercles y apparaissent comme le sceau de leur valeur cosmique et comme le signe de la puissance céleste.

JURGIS BALTRUSAITIS.

1. C. Künstler, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Fribourg, 1928, fig. 38.

2. Voir Haselhof, *Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg*, Berlin, 1906, pl 12.

3. On a aussi montré que la Jérusalem céleste, avec ses douze portes et la couronne de la Vierge ornée de douze étoiles, reprend les éléments du Zodiaque. Boll, *Aus der Offenbarung Johannes*, Leipzig, 1914, p. 39.



FIG. 1. — BAYON-CAL. — UN MAÎTRE ET SES ÉLÈVES.

LES PORTIQUES EN CROIX AU CAMBODGE

DANS ces vastes ensembles que sont les grands temples du Cambodge, une des parties les plus remarquables, est celle souvent appelée « galeries en croix »¹, et quelquefois « préau couvert »², mais qu'il est préférable de nommer les « portiques en croix ».

Là, ce ne sont plus, en effet, les longues galeries faiblement éclairées par des baies à balustres, galeries si souvent employées dans cette architecture, ni même les étroits portiques disposés devant un mur plein abritant les célèbres bas-reliefs; cette composition résulte bien de la rencontre à angle droit de deux portiques formés d'une partie centrale et de deux latérales sur pilastres carrés, elle est limitée par une enceinte rectangulaire et, qu'elle soit ou non incorporée dans le plan proprement dit du temple, elle est toujours placée sur la face honorée et dans son axe; son dispositif sur deux axes, ses dimensions exceptionnelles, sa décoration, contribuent à marquer qu'elle est un centre secondaire mais important de ces temples.

Cependant, il faut arriver au moment de l'établissement des grandes capitales du Cambodge, à partir du XI^e siècle, dans des régions de plaines, permettant de don-

1. E. Lunet de Lajonquière, *Inventaire descriptif des Monuments du Cambodge*, t. III; Introduction, p. XVI.

2. J. Commaille, *Guide d'Angkor*, p. 46, note 3. *Guide* de H. Parmentier, n° 12 et n° 14, « préau en croix ».



FIG. 2. — BEN MALA. — PORTIQUES EN CROIX.

ner toute l'étendue désirable aux grandes fondations religieuses, pour trouver exécutés en matériaux durables, les « portiques en croix »; et même alors, des temples de l'importance du Bayon ou du Bâphûon à Angkor Thom, du Prâh Vihâr ou de Vat Phu n'en comportent pas. C'est qu'il ne s'agit pas là d'un édifice destiné au culte; il eût été placé en ce cas directement devant un sanctuaire, comme les salles si fréquentes précédant la cella¹, où il eût comporté un emplacement pour une statue du dieu et le lieu tout désigné eût été à la croisée, et eût marqué extérieurement, comme il est habituel dans cette architecture, par la surélévation d'étages figurés d'un prasat. Or, c'est souvent un édifice isolé, bien loin de tout sanctuaire, et les couvertures courbes en pierre de ses portiques suivent exactement le tracé du plan et se croisent sans le moindre relief.

Par comparaison avec tout ce que l'on a vu dans les différentes parties du temple, ce que l'on remarque dans les « portiques en croix », c'est la volonté de faire

1. C'est une erreur de faire un rapprochement entre les « portiques en croix » et les salles qui précèdent les sanctuaires, comme le propose M. Parmentier, *B.E.F.E.O.*, t. XIV, fasc. 2, p. 20, « Sans doute, quand elle n'est pas d'origine bouddhique la nef qui précède fréquemment au Cambodge le sanctuaire, est-elle analogue aux grandes salles carrées qui précèdent le Kala, et correspond-elle aux galeries en croix et autres vastes dispositifs des grands temples », la preuve c'est que ces salles précédant les sanctuaires existent dans nombre d'ensembles comportant un portique en croix (Bén Mâlâ, Prâ Khan, Bantay Chmar), cependant les édicules situés à droite et à gauche de ces salles précédant le sanctuaire peuvent être qualifiés de « bibliothèques », mais réservées au dépôt des livres rituels nécessaires aux cérémonies célébrées dans ces salles

grand, d'aérer, d'éclairer, d'isoler, de créer un lieu de séjour agréable et tranquille, accessible à quelques centaines de personnes ¹.

C'est, en effet, dans la construction de ces « portiques en croix » que les architectes ont employé les plus grandes portées ² sur les pilastres les plus hauts ³ et pour augmenter l'ampleur de la partie centrale, une haute frise surélève son plafond au-dessus de l'architrave.

Ce plafond était partagé en caissons avec motifs de rosaces sculptés et peints, et les allées latérales sont couvertes de demi-voûtes avec décor reproduisant en relief atténué l'aspect du plafond. Les frises, les architraves, les chapiteaux, les fûts mêmes



FIG. 3. — ANGKOR-VAT. — PORTIQUES EN CROIX. Vue de la rencontre des deux bras de la croix.

1. Voici les dimensions en surface de quelques portiques en croix. Bèn Mâlâ, 50 m. E.-O., 55 m. N.-S., Angkor Vat, carré, 45 m., Bantay Chmar B' K., 35 m. E.-O., 28 m., N.-S., Ta Prohm B' V., 30 m. E.-O., 24 m. N.-S., Prâh Khan, B' O., 33 m. E.-O., 27 m. N.-S., Bantay Kedei, B' A., 22 m. E.-O., 18 m. N.-S.

2. Portées limitées par la résistance de la pierre employée (le grès) à environ 2 m. 50 entre deux pilastres et par les possibilités d'une couverture en dalles de pierre posées en encorbellement pour la partie centrale à environ 3 m.

3. A Angkor Vat, haut. des grands pilastres, 3 m. 30; largeur du côté au pied, 0 m. 48; largeur du côté au chapiteau, 0 m. 42; hauteur des petits pilastres, 2 m. 35; côté des petits pilastres, 0 m. 33. A Bèn Mâlâ, haut. des grands pilastres, 4 m.; côté au pied, 0 m. 46; côté au chapiteau, 0 m. 44; hauteur des petits pilastres, 3 m. 17; côté au pied, 0 m. 36; côté au chapiteau, 0 m. 34.



FIG. 4. — BEN MALA. — COLONNETTES DÉCORANT UN SOUBASSEMENT MOULURÉ.

sont richement ornés (fig. 5). Les pilastres de la partie centrale n'ont pas de base moulurée; le sol, formé de grandes dalles et sensiblement plus large que les portiques, permet une circulation ou un stationnement extérieur; il surplombe de plus d'une hauteur d'homme¹ les quatre cours déterminées par la forme cruciale. Les parois de ces cours, où quelques emmarchements permettent de descendre, forment soubassement et sont vigoureusement moulurées et richement décorées; à Bèn Mâlâ, des colonnettes viennent encore augmenter, par contraste avec la large mouluration horizontale, leur bel effet (fig. 4).

Les motifs traités sont à Angkor Vat : sous le plafond à caisson une frise de danseuses célestes ou *apsaras*, bien détachées pour être visibles dans la lumière réflé-
tée par le dallage; sur les fûts des pilastres un dessin d'étoffe, et sur chaque face une figure de *pandit* en prière, dont le faible relief est mis en valeur par le jour frisant; au-dessus des baies libres qui limitent les portiques en croix proprement dits, des sujets se rapportant à la légende de Visnu; à l'extérieur, au-dessus des demi-voûtes, une frise de *pandits* en prière. A Bèn Mâlâ, non seulement les pilastres de la partie centrale n'ont pas de base, comme à Angkor Vat, mais aussi les petits pilastres latéraux; la frise n'y est pas décorée, mais elle est surmontée d'une série de petits personnages à face de monstre supportant de leurs bras les dernières moulures de la corniche (fig. 5).

A Prah Khan, il a été trouvé des linteaux à frises d'*apsaras*, et au-dessus des architraves, il y a une série de niches dont les figures de *pandits* habituelles ont été grattées là, comme trop souvent.

A Bantay Chmâr, la frise est ornée d'*apsaras* séparées par des fleurons ou des Nagas épanouis. Certes, ce type d'édifice, par la manière magistrale avec laquelle

1. A Bèn Mâlâ, 2 m. 25.

les architectes cambodgiens l'ont traité, mais aussi parce qu'il est la réalisation d'un programme bien net, mérite d'être étudié spécialement.

Le bulletin de l'École française d'Extrême-Orient¹ dit, dans un de ses rapports sur les travaux de la conservation d'Angkor, à Prah Khan : « la destination du « bâtiment Q (les portiques en « croix de ce temple), n'est pas « exactement connue. Il paraît avoir « été plutôt l'annexe ou le complément d'un sanctuaire qu'un « lieu abritant une idole, cette « impression étant suggérée au- « tant par son aspect que par son « plan. Peut-être s'agit-il d'une salle « de danse, ou encore, selon une « hypothèse déjà ancienne, formulée par M. de Mecquenem, « d'une salle « utilisée pour les lectures à haute voix, avec ou sans « accompagnement de musique »² ;

« elle correspond, d'autre part, visiblement au préau cruciforme que l'on trouve dans « les temples immédiatement antérieurs à Prah Khan (Angkor Vat et Ben Mala), avec « cette seule différence qu'ici elle forme un ensemble séparé ».

Je soutenais l'hypothèse rappelée ci-dessus par ce fait qu'à Ben Mala, il a été établi, pour assurer des relations commodas en toutes saisons entre les « portiques en croix » et les bibliothèques, des passages dallés sur colonnettes.

Peut-on admettre qu'il s'agisse de salles de danse ?

Lors d'une visite faite par le roi du Cambodge, Sissowat, à Angkor Vat, des danses ont bien été exécutées dans les « portiques en croix », et il était impossible, dans l'état actuel de ce temple, de trouver un meilleur placement, mais il ne s'ensuit pas que ce fût la destination primitive de ces portiques.

La danse, au Cambodge, est un spectacle accompagné de chants et d'instruments de musique ; or, la disposition cruciale n'est guère favorable à un spectacle ni à une audition : sauf un petit nombre de personnes situées dans une branche de la croix, tout le monde voit mal, et les danseuses peuvent être gênées d'être vues sous



FIG. 5. — BEN MALA. — PORTIQUES EN CROIX, CHAPITEAU.

1. T. XXXIII, fasc. I, p. 514.

2. *Études asiatiques*, t. II, p. 168.

tous les angles et de ne pas devoir sortir d'un carré de trois mètres car, au delà, les piliers d'angles arrêteraient la vue. Les danses interprétant des légendes sacrées, figurent au programme des fêtes religieuses¹, mais elles sont exécutées dans des salles spéciales, situées (comme anciennement celle du palais de Pnom Pen, au sud de la salle du trône), sur la face sud du temple. Y a-t-il jamais eu une salle de danse à Angkor Vat? La destination particulière de ce temple permet d'en douter, il est possible qu'un édifice en matériaux légers fût construit à cet usage sur la face sud.

A Bèn Mâlâ, c'est bien sur la face sud que se trouve le bâtiment convenant le mieux par sa disposition et par sa décoration à cette destination². La salle centrale correspond par ses dimensions et ses proportions aux principes exposés dans le « Tandava Laksanam » : « le théâtre oblong convenait le mieux³ aux représentations, il était composé par deux carrés juxtaposés, ayant chacun 32 longueurs de main de côté; l'un était pour le public, l'autre, divisé en deux, contenait la scène et la coulisse », et sa décoration de figurines gracieuses ou de masques était bien appropriée (fig. 7).



FIG. 6. — BÈN MALA. — PORTIQUES EN CROIX,
DÉTAIL DE LA CORNICHE.

Les « portiques en croix » ne peuvent être des salles de danses, ni par leur plan, ni par leur situation par rapport à l'ensemble du temple, ni par leur ornementation de pandits en prière.

Si nous n'avons pas encore d'inscription déterminant la destination des « portiques en croix », il n'en est pas de même pour les édicules qui les accompagnent⁴, et voici ce que dit M. Finot à ce sujet : « Les bibliothèques des couvents cambodgiens n'étaient point des « salles de lectures; il n'était donc « pas besoin de grandes baies; ce

1. B.E.F.E.O., t. XXXVI, fasc. 2, p. 511. *The mirror of gesture being the Abhinayadarpana*. K. Coomaraswamy et Duggirala, *Gopālakrichnāyā*, « La danse est plus qu'un simple plaisir; c'est l'extase divine que l'on éprouve à être libéré de la perpétuelle activité de l'esprit et des sens. »

2. B.E.F.E.O., t. XIII, fasc. 2; J. de Mecquenem, p. 12 et sq.

3. B.E.F.E.O., t. XXXVI, fasc. 2, p. 510.

4. B.E.F.E.O., t. XXII, p. 180. Ikti, 172, à Prasat Khna, sur le mur d'un édicule au S.-E. de l'enceinte, sont gravés ces deux mots : « Ayam pustaka-çramah » (cette bibliothèque).

« qu'il fallait, au contraire,
« c'était des murs pleins pour y
« adosser les coffres ou les ar-
« moires contenant les manus-
« crits. Ceux-ci n'étaient sans
« doute pas très nombreux,
« même dans les grands tem-
« ples; les rituels, les Agamas, le
« Ramayana, quelques Puranas,
« formaient le fond de ces bi-
« bliothèques », et quant à leur
emplacement ¹ : « Au Laos Sia-
« mois, les bibliothèques sont
« placées à l'Est du temple prin-
« cipal, au Nord ou au Sud de
« l'axe Est-Ouest ». C'est-à-
dire, exactement là où nous les
trouvons (sauf à Angkor Vat, où
la face honorée est à l'Ouest).

Comme l'expliquent ces cita-
tions, la salle de lecture doit être
cherchée hors des bibliothèques.
Or, ne se pourrait-il pas que les
« portiques en croix », situés
entre ces bibliothèques et reliés
souvent par des terrasses à ces
édicules (Bên Mâlâ, Bantây,

Chmâr, Prah Khan) fussent cette salle de lecture? En tenant compte des possi-
bilités de l'architecture cambodgienne, ils répondent fort bien, nous l'avons montré,
aux « desiderata » d'isolement, de lumière et d'ombre, d'espace et d'agrément néces-
saires pour le travail intellectuel sous ce climat.

Les célèbres portiques de la Grèce répondaient à des besoins analogues. Et alors
qu'il eut été assez surprenant de voir une salle de danse précéder le sanctuaire, il
est normal qu'un lieu d'enseignement religieux (ainsi que de science et d'art) pré-
pare l'accès à la divinité, en fait comme en esprit, dans un pays où les études étaient
aussi appréciées. L'histoire de ce professeur birman qui, ayant appris l'estime des
Khmer pour l'enseignement, quitta son pays pour le Cambodge et y parvint aux
plus hautes charges, le montre bien ².

Les Cambodgiens voulaient, comme il est naturel, assurer le rayonnement de



FIG. 7. — BEN MALA. — ANNEXE SUD-OUEST
DÉTAIL DE L'ARCHITRAVE.

1. *Ibid.*, p. 182.

2. Finot, Parmentier, Goloubew, *Le Temple d'Içvaraṇḍura*, p. 152.

leurs centres d'études, et certainement par le choix des maîtres et par la manière dont ils les honoraient, mais aussi par la disposition, symboliquement favorable, des lieux où ces enseignements étaient donnés. Ils ont disposé en croix les portiques où la connaissance était recherchée, afin que tous les mérites acquis se répandissent pour le plus grand bien de tous¹, de même qu'ils ont adopté la forme cruciale pour les terrasses royales comme pour assurer aux gestes de leurs souverains une expansion dans tout le pays².

Cette division des portiques en quatre bras convenait parfaitement à des salles de lecture et d'enseignement, permettant des groupements divers, suivant les âges, le niveau des études et la variété des sujets traités, ou offrant des coins d'isolement pour ceux qui les préféraient³. De semblables exercices intellectuels ne demandaient, dans cette civilisation, qu'un matériel peu encombrant (fig. 1).

Les textes étaient, nous l'avons dit, manuscrits sur des peaux ou sur des feuilles de latanier, celles-ci étaient reliées à une extrémité, et un ouvrage de cinquante pages se présente dans ces conditions sous l'aspect d'un étui de 0 m. 60 sur 0 m. 05 de largeur et autant d'épaisseur. Les lecteurs et les auditeurs s'asseyaient sur leurs talons, ils pouvaient avoir une table basse et légère pour écrire⁴. Les maîtres avaient des sièges bas ou des coussins; les livres comme les meubles se transportaient pour chaque séance, soit des bibliothèques, soit des cellules réparties autour du temple, demeures des étudiants comme des professeurs. Les uns et les autres étaient sans soucis matériels; les fondateurs « d'açrama » faisaient toujours des dons suffisants d'esclaves, pour assurer le service, et établissaient des redevances assez abondantes pour que tous fussent pourvus du nécessaire. Les jours de fêtes annuelles et des cinq fêtes, on ajoutait un extra à la nourriture.

Il y avait certainement au Cambodge plus de lieux d'enseignement que le nombre de « portiques en croix » ne le ferait croire. L'inscription de la stèle de Pràsàt Kravàn⁵, qui nous renseigne si bien sur la vie des centres d'études, se trouve dans un ensemble qui n'en comporte pas. Il faut donc penser que, comme nous l'avons dit, les constructions affectées aux salles de lectures étaient souvent en matériaux légers, très voisins de ceux qui sont élevés encore pour les pagodes, les salas ou les cellules des bonzes (fig. 1).

J. DE MECQUENEM.

1. B.E.F.E.O., t. XXXIII, p. 642 et sq. P.MUS, « ce n'est point sur des directions quelconques que l'on fait régner... E.-S., O.-N. et le centre comme origine... Un carrefour est un instrument magique à cinq pointes, la cinquième invisible est la verticale du lieu de rencontre. »

2. J. de Mecquenem, *Les terrasses cruciales au Cambodge*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1936, p. 263.

3. B.E.F.E.O., t. XXXII, fasc. 1, p. 167, Coedès : « le professeur qui enseigne à la fois la grammaire et la doctrine... prendra le pas sur le maître qui garde sa science pour lui ».

4. B.E.F.E.O., t. XXXII, fasc. 1, p. 103, Coedès : « l'étudiant vertueux recevra des feuilles vierges, du noir animal, de la craie ».

5. B.E.F.E.O., t. XXXII, fasc. 1, p. 107 et sq., Coedès.

LE COMPUT DIGITAL

HISTOIRE D'UN GESTE DANS L'ART DE LA RENAISSANCE ITALIENNE

UN passage du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci concerne la manière de représenter un orateur qui s'adresse à la foule : « *del figurare uno che parli fra molte persone* ». Voici les conseils que l'auteur donne au peintre : « Il te faudra faire celui que tu veux montrer parlant au milieu de nombreux personnages, dans l'acte de considérer la matière qu'il a à traiter, et d'accommoder en lui-même les gestes qui appartiennent à cette matière... » et particulièrement : « ... si c'est une matière où il faut déclarer diverses raisons, fais que celui qui parle prenne, avec les deux doigts de la main droite, un doigt de la gauche dont il aura serré les deux mineurs. »¹

Viennent ensuite des détails, qui s'entendent d'eux-mêmes : l'orateur doit être tourné vers les auditeurs, la bouche entr'ouverte, etc. Dans ce fragment l'attention est attirée par la description circonstanciée de la position spécifique des doigts de l'orateur au moment où il énumère ses différents arguments, « *dichiarazione di diverse ragioni* », c'est-à-dire par ce qu'on appelle le *comput digital*. Léonard de Vinci se réfère ici à une tradition d'atelier, de la « *bottega* », précise et assez connue de ses contemporains pour qu'il puisse s'abstenir d'éclaircissements. Le lecteur d'aujourd'hui, au contraire, a besoin à ce propos d'autant d'images figurées que de commentaires. Nous ne nous représentons pas un orateur de l'Antiquité ou de nos jours comptant sur ses doigts ; il faut certaines conditions spéciales pour que ce geste puisse caractériser un orateur de la Renaissance. Nous avons donc à observer dans quels sujets, de quelle époque et chez quels maîtres on rencontre le geste décrit par Léonard de Vinci, en quoi il correspond à la

1. *Trattato*, éd. Fabarrini, Milan-Rome, 1890, III, 376, p. 127.

description du *Traité*, quel est son rôle dans la composition. Mais encore, il ne suffit pas de le considérer, même attentivement. Ce geste n'est pas commun à tout le monde, immédiat et spontané, toujours identique à lui-même, malgré les différences de tempérament, de race, de sexe, d'âge et de condition sociale : il se ramène à la catégorie d'une « *Norstellungsgebärde* », selon le terme de Waezoldt¹, c'est-à-dire d'un geste interprétant dans les cas les plus simples une idée de direction, de quantité, de forme, etc., et communiquant au spectateur, selon les degrés différenciés d'une association conventionnelle, une conception congruante, plus ou moins compliquée, avec un contenu déterminé. Or, on peut retrouver la genèse de ce genre de geste, qui se rapporte à une étape précise de la civilisation et perd toute signification lors de la disparition de ses prémisses idéologiques temporaires. C'est pourquoi il a besoin d'être déchiffré postérieurement. Donc, pour se rendre compte de la tradition établie par Léonard de Vinci, il nous faut étudier deux séries de monuments, les œuvres d'art et les textes littéraires qui servent à interpréter celles-ci.

Les jeunes peintres florentins ne devaient pas être en peine de comprendre Léonard de Vinci au premier mot ; ils connaissaient bien les fresques de la chapelle des Espagnols à Sainte-Marie-Nouvelle, terminées vers 1350, qui représentent l'*Eglise militante* et l'*Eglise triomphante* (fig. 1), et par quoi débute l'histoire graphique du geste du comput digital. A gauche et en bas, l'*Eglise militante* est figurée par la discussion de deux dominicains avec des infidèles et des hérétiques. De même que le groupe inférieur, à droite, est divisé par la figure centrale du pape assis sur son trône, un dominicain forme une sorte de césure dans la foule des infidèles et des schismatiques. Il est debout et tourné de trois quarts à droite vers le groupe extrême, tandis qu'un second dominicain, également debout, est le dernier personnage du groupe de gauche. Le moine du milieu, qui montre du doigt une page dans un livre ouvert, a su déjà, évidemment, s'emparer de l'esprit de ses adversaires : les uns ne quittent plus l'orateur du regard, d'autres sont plongés dans une méditation profonde, d'autres, enfin, lèvent déjà vers lui des mains implorantes, tandis qu'un néophyte déchire le livre de l'Ancien Testament qui mène à la perdition. La controverse va croissant, au contraire, dans le groupe de gauche. Dans la file verticale des ennemis les plus acharnés du prédicateur, le plus éloigné agite la main avec colère, le plus proche le menace de sa droite levée ; celui du milieu lui réplique, en comptant de la main droite les doigts de sa main gauche, dont on voit la paume. Derrière cette file d'auditeurs agités, se pressent des assistants plus modérés. Le dominicain, à droite, imposant et calme, oppose à l'émotion de la foule le même geste du comput digital, de la main gauche dont la paume est tournée vers le spectateur. Ce geste, répété deux fois, caractérise ainsi la dispute scolastique, la dispute sur la foi. Fixons notre attention sur ce point.

1. *Kunst des Porträts*, 1908.



Phot. Anderson, Rome.

FIG. 1. — ÉCOLE DE GIOTTO. — L'ÉGLISE MILITANTE ET L'ÉGLISE TRIOMPHANTE. (Florence, Sainte-Marie-Nouvelle.)

Le sens n'en est pas douteux pour quiconque a jamais feuilleté la littérature scolastique. Il traduit en mouvement la parole et l'illustre, pour autant qu'il reflète une méthode de raisonnement, un type d'exposition, une discipline d'école, un style précis; il est lié à l'habitude de compter les arguments, de composer tout discours, tout sermon, tout traité, d'après leur nombre et leur succession. Enfanté par la dialectique du Moyen Âge, habituée aux distinctions, séparant chaque question en membres toujours plus menus, nous le trouvons fixé dans les fresques de la chapelle des Espagnols à la période de l'épanouissement et du triomphe de la philosophie scolastique. Les dominicains, les chiens symboliques du Seigneur, qui sont figurés sur la partie inférieure de la fresque, par des chiens au ventre blanc, symbole de la soutane, et au dos noir, symbole du manteau, prenant les loups et les renards, puisaient leur science avant tout chez saint Thomas d'Aquin, *doctor universalis*. La *Somme*, rédigée dans toute son étendue avec une uniformité rigoureuse, est divisée en une série de problèmes, de questions à résoudre; chacune

d'elles commence par une série de contre-arguments numérotés; ensuite viennent les arguments confirmant la thèse, numérotés de même. La disposition logique, indépendamment du sujet, reste toujours assujettie aux cadres d'une série d'arguments et de contre-arguments équivalents, qui sont échafaudés selon l'ordre numérique; c'est elle qui devient l'ossature du raisonnement et qui reçoit une signification mnémotechnique prédominante, comme trait distinctif. De nos jours, ce même expédient de la numération des arguments, auquel l'homme de science et l'orateur ont parfois recours, reste toujours subordonné à d'autres suites d'arguments et à d'autres lois de raisonnement.

Les méthodes didactiques de l'école scolastique, les disputes savantes de l'Université et la prédication contractent en Italie — comme partout ailleurs — l'habitude de ce procédé.

Les étudiants de l'Université s'entraînaient à diverses sortes de disputes. Dans les discussions du type de la *Palestra*, ils posaient au professeur des *questions* et des *problèmes*. Le problème était présenté sous forme d'une thèse rédigée dans un style interrogatif et répondant à la question: pourquoi? La question était posée dans une thèse, *in modo dubitativo*, que l'élève devait pouvoir soutenir autant que combattre, pour montrer ensuite le point de vue qui lui semblait le plus juste. La dispute du type le plus élevé était la *quaestio de quolibeto*, où les docteurs et les étudiants posaient au disputant plusieurs questions relevant du domaine de la science étudiée, parmi lesquelles ce dernier pouvait choisir librement (*quod libet*). La question était posée séance tenante, et le disputant devait la résoudre sur-le-champ, *ex promptu*, sans préparation préalable¹.

On peut juger du caractère d'une dispute *de quolibeto* d'après la *Vita di Dante* de Boccace, chronologiquement très proche des fresques de la chapelle des Espagnols: « Ce poète fut encore d'une merveilleuse capacité, d'une mémoire très sûre, et d'un intellect très perspicace, tellement qu'étant à Paris, et ayant à y soutenir une dispute *de quolibet*, comme il s'en faisait dans les écoles de théologie, quatorze questions de plusieurs hommes savants, sur diverses matières, avec leurs arguments, suivant ensuite ce même ordre, il résolut subtilement les arguments contraires et leur donna réponse; la chose fut réputée quasi miraculeuse par tous les assistants². »

Ainsi dans la scène de cette dispute, à Paris, nous devons nous représenter Dante à la manière du dominicain de la chapelle des Espagnols, recueillant sur les doigts — *raccolse* — et résolvant dans l'ordre de la numération — *solvendo e rispondendo agli argomenti contrarj* — les arguments des adversaires avec leurs contre-arguments et les siens propres.

La numération successive des arguments montre que la même signification

1. Arn. della Torre, *Storia dell' Accademia platonica*, Rocca S. Casciano, 1902, pp. 204-208. (D'après les statuts de l'Université de Bologne de 1401 et de l'Université de Florence de 1431.)

2. Boccaccio, *Vita di Dante*, publ. par F. Macri Leone, Florence, Sansoni, 1888.

était conférée à l'ossature logique dans la prédication sacrée, depuis les sermons de Giordano da Rivalta, de 1302-1305, à Florence, jusqu'à Savonarole. La collection d'exemples la plus riche nous est offerte, sous ce rapport, par les sermons de saint Bernardin de Sienne, prononcés dans sa cité natale, en 1427; leur texte met en évidence, avec beaucoup de vigueur, le sens mnémotechnique du compte des arguments. Dans ses sermons, saint Bernardin touchait sans peur et publiquement à toutes les plaies de son époque, grandes et petites : il vitupérait les querelles des Guelfes et des Gibelins, stigmatisait la sodomie, faisait la guerre à la frivolité des modes capricieuses, enseignait au mari et à la femme les devoirs conjugaux du chrétien, et les règles de l'éducation des enfants, et expliquait aux marchands les procédés de trafic admis par l'Église. Dans son sermon sur la vanité des vanités, il part en guerre contre la perversion des modes :

« Commençons par les vêtements corporels, qui sont d'une extrême vanité et d'un grand péché mortel. Veux-tu voir quelle mauvaise chose c'est là? Eh bien, écoute, et apprends. Je vais te montrer dix offenses à Dieu, toutes par l'occasion des vêtements. Prends-les cinq par cinq. Prends la première: le premier signe, te dis-je, est vanité; le second est variété; le troisième, suavité; le quatrième, précocité; le cinquième, iniquité. Voilà les premiers. Prends les cinq autres : le premier est superfluité; le second, curiosité; le troisième, nouveauté; le quatrième, malignité; le cinquième et dernier, damnabilité. »¹



Phot. Anderson, Rome.

FIG. 2. — MASOLINO. — LA DISPUTE DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE.
(Rome, Basilique de Saint-Clément.)

1. *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena dette nella piazza del campo l'anno MCCCCXXVII*, éd. L. Blanchi, Sienne, 1880-1888, vol. III, p. 186.



Phot. Giraudon.

FIG. 3. — JUSTE DE GAND. — SAINT THOMAS D'AQUIN.
(Musée du Louvre.)

les docteurs sacrés. Tu as compris trois circonstances parmi les sept : la première, c'est la personne qui doit faire le marché; la seconde, l'esprit de celui qui le fait; la troisième, la manière de faire ce marché. Voici donc la personne, l'âme et la manière. Voyons maintenant le lieu et le temps. »⁴

Le compte des arguments, qui distingue la philosophie scolastique et son école, se traduit en un geste équivalent, fixé dans l'iconographie par les fresques de la chapelle des Espagnols. Notre tâche se réduira à en suivre le développement dans l'art de la Renaissance italienne.

A Rome, dans la Basilique de Saint-Clément, Masolino a représenté la dispute de sainte Catherine d'Alexandrie (fig. 2), la patronne des écoles, avec les docteurs (1428-1431). Dans la profondeur d'une basilique longue et étroite, sur un trône élevé de trois degrés, siège l'Empereur, persécuteur de Catherine. Assis sur des bancs le long des murs, quatre de chaque côté, la tête renversée en arrière, les

Tel est le commencement du sermon, qui développe plus loin les dix thèses, pour passer ensuite à l'illustration suivante de la même « vanité ». Il jette à ses auditeurs des paquets d'arguments sous les numéros trois, cinq, sept, neuf, dix, et pour qu'ils les retiennent, il leur ordonne de faire des nœuds à un fil ou à leur ceinture : « Mais prends ces modes des preuves, qui sont au nombre de cinq¹. Ecoute et apprends; prends ces boules cinq par cinq², porte ces conclusions dans la bourse, et garde-les dans ton esprit. »³

Vers le milieu du sermon, ou à la fin, saint Bernardin, comme un bon pédagogue, récapitule dans le même ordre tout ce qu'il a dit. Ainsi, dans le sermon XXXVII, *Dei mercatanti e de' maestri e come si den fare le mercanzie*, il dit, vers la fin : « Tu as vu dix-huit modes de péché sur les marchandises, par où tu peux avoir compris les modes qui peuvent s'exercer sans péché, à la façon que nous enseignent

1. *Ibid.*, vol. I, p. 69.

2. *Ibid.*, vol. I, p. 193.

3. *Ibid.*, vol. II, p. 7.

4. *Ibid.*, vol. III, p. 243.

docteurs, hommes d'âge mûr ou vieillards, tous portant des manteaux de la même coupe, à collet de fourrure, écoutent la sainte, tournés vers elle en différentes attitudes. Au centre, on voit debout la sainte, immobile dans une robe aux contours rectilignes, roide et unie, tombant jusqu'à terre. La tête aux cheveux lisses et couronnée d'une auréole, les traits, gracieux et doux, sont immobiles et sans vie. C'est pourquoi le geste de ses mains, tendues en avant, presque sans plier le coude, semble un mouvement de somnambule. La main gauche laisse voir la paume; elle courbe le médus, l'index et le pouce de la main droite de telle manière que les doigts forment un triangle entr'ouvert. Ce geste du comput digital au centre de la fresque, comme une suite d'arguments victorieux, symbolise la collision dramatique des deux camps et le triomphe de la sainte dialecticienne.



Phot. Anderson, Rome.

FIG. 4. — JUSTE DE GAND. — SCOT.
(Rome, Palais Barberini.)

Poursuivant l'œuvre d'Andrea Pisano, Luca della Robbia a figuré, vers 1450, sur les bas-reliefs du Campanile de Florence, parmi les arts libéraux, la Dialectique en deux variantes. Dans le premier hexagone discutent avec acharnement deux anciens, Platon et Aristote (fig. 12). L'action a lieu dans l'Antiquité, comme le prouvent les toges classiques et le rouleau plié dans les mains d'un des interlocuteurs, qu'il montre du doigt à son adversaire, en marchant vers lui et en secouant ses deux mains. Sur l'autre bas-relief, le débat se déroule plus paisiblement et nous transporte au Moyen Age. La discussion est fondée aussi sur les Écritures, mais ces dernières sont représentées par un codex au lieu d'un rouleau, et au lieu des anciens, un vieillard en turban, représentant l'Orient infidèle, en compétiteur également imposant et digne, s'oppose à l'Orient chrétien personnifié par un homme coiffé d'un béret. Le sage d'Orient se penche sur le livre, qu'il tient verticalement des deux mains; le scolaste réfute ses arguments, en s'approchant de lui; les doigts de sa main gauche sont sur le point d'effleurer le livre, tandis que la main droite s'apprête à compter les doigts de la main gauche. Pour rester en vue, la main droite apparaît un peu plus haut que la gauche. En se bornant à ces deux figures, Luca della Robbia parvient à donner un tableau expressif d'une discussion entre

les représentants de deux cultures hostiles, qui prennent pour thème les commentaires d'un texte sacré, en comptant les arguments sur leurs doigts.

Vers 1470, le Flamand, Juste de Gand, fut appelé à Urbin pour décorer la bibliothèque du duc Federigo da Montefeltro de portraits en buste des grands hommes de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance. Parmi eux, saint Thomas d'Aquin, Scot et Boèce, l'auteur de la *Consolation de la Philosophie*, sont représentés comptant sur leurs doigts¹. Saint Thomas d'Aquin (fig. 3) qui a la figure bouffie d'un prélat âgé, montre la paume de sa main gauche au spectateur, et retient de l'index de la main droite le pouce de l'autre main. Scot (fig. 4), ascète maigre et de haute stature, baisse la paume ouverte de la main gauche et pince son pouce entre l'index et le pouce de l'autre main. Boèce (fig. 5), en béret et manteau de docteur du Moyen Age, répète le geste du personnage précédent, à cette différence près, qu'il vient de compter les trois doigts de la main gauche et lève les trois doigts de l'autre. Le geste du comput digital doit caractériser d'une manière claire et complète les scolastes — et Boèce comme leur père spirituel — de la même façon qu'un compas désigne Euclide, et un globe le géographe Ptolémée. Les philosophes antiques, au contraire, ainsi que les Pères de l'Eglise et les humanistes, Pétrarque et Vittorino da Feltre, s'en abstiennent. Quant à Boèce, le geste peut avoir chez lui une signification double, directe et immédiate, professionnelle et d'une façon générale scolastique. Comme instituteur des arts libéraux, Boèce apprend à compter²; comme maître de la controverse, qui a discuté avec la Philosophie elle-même, il est figuré alléguant une série de raisonnements.

Les portraits de la Bibliothèque d'Urbin, comme on peut le voir, reproduisent le geste du compte sur les doigts plusieurs fois de suite et avec la plus grande netteté graphique. Mais en même temps, ils présentent l'orateur sans auditeurs et sans écho, ce qui prive le mouvement, de sens, de dynamique sociale.

Vers la fin du même siècle, on peut signaler le même geste sur les fresques des appartements Borgia, au Vatican, exécutées par Pinturicchio sur la commande du pape Alexandre VI (1493-1494), et, simultanément, dans le cycle vénitien de la légende de Sainte Ursule peint par Vittore Carpaccio.

Pinturicchio revient sur le sujet de la dispute de sainte Catherine (fig. 7), mais la transforme en une cérémonie somptueuse, à personnages nombreux, organisée sur une grande place, dont le centre est marqué par l'arc de triomphe de Constantin, à l'arrière-plan. A gauche, est érigé le trône surmonté d'un baldaquin, où siège l'Empereur, devant qui la vierge se tient debout; derrière le trône se presse l'escorte du souverain. A droite, apparaît une foule de docteurs, servis par des pages et,

1. Toute la galerie des portraits de la bibliothèque d'Urbin est reproduite par A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII², pp. 136-157. Le portrait original de saint Thomas d'Aquin se trouve maintenant au Louvre, ceux de Scot et Boèce à Rome, à la galerie Barberini.

2. D. E. Smith, *History of mathematics*, II, Boston, New-York, Londres, Ginn & C^o, 1925. *Finger reckoning*, pp. 196-202 (à propos du compte sur les doigts et de la symbolique des doigts).

par surcroît, arrivent des chasseurs, à cheval, suivis de chiens. La suite de l'Empereur ne joue d'autre rôle que celui d'assistants, de même que la plupart des docteurs, bien que plusieurs de ces derniers consultent des livres, et qu'au premier plan, l'un d'eux montre d'un geste énergique un in-folio soutenu par un page agenouillé. Les chevaux, les chiens de chasse, les pages, les enfants, les oiseaux tournoyant dans les airs, les chapeaux pointus, les bérêts, l'or de l'arc de triomphe, le brocart du trône, et toute la foule, encomrent la composition à un tel point que le personnage central s'y perd.

La vierge de Pinturicchio est aussi frivole que son entourage : sa robe rouge est brodée d'or sur la poitrine, les manches à la mode bouffent sur les coudes, le manteau bleu a gracieusement glissé de l'épaule, ses blonds cheveux épais sont déroulés sur le dos, non sans savante coquetterie. Dans cette ingénue, la tradition historique n'hésite pas à reconnaître Lucrèce Borgia, dont le blason au taureau d'or est dessiné dans la même fresque sur l'arc de Constantin. C'est bien *Madonna Lucrezia*, toujours énigmatique, enfant du vice ou sa victime, dont les aventures intriguent encore nos contemporains¹, qui discute ici sur la foi, et risque sa vie. Mais elle ne fait que compter nonchalamment les doigts de sa main gauche, en retenant le médius des trois doigts de sa main droite. Son indifférence est telle, que son geste passe inaperçu du profane, d'autant plus que ses bras ne sont que faiblement pliés aux coudes ; on peut contempler à loisir ce portrait de Lucrèce et ne prendre ses doigts, rapprochés les uns des autres, que comme l'expression du trouble d'une jeune fille, qui ne sait que faire de ses mains. Le geste a perdu de sa force tandis que l'artiste traitait la légende comme une brillante féerie.

Vittore Carpaccio a terminé le cycle de la vie de sainte Ursule (Venise,



Phot. Anderson, Rome.
FIG. 5. — JUSTE DE GAND. — BOÈCE.
(Rome, Galerie Barberini.)

1. C. Zucchelei, *Lucrezia Borgia*, Mantoue, 1860; G. Campori, *Una vittima della storia*, *Nuova Antologia*, 1866; F. Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, Florence, 1874; A. Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia*, Milan, 1915; N. Grimaldi, *Reggio, Lucrezia Borgia e un romanzo d'amore della duchessa di Ferrara*, Reggio Emilia, 1926; A. de Hevesy, *Bildnisse von Lucrezia und Cesare Borgia*, dans *The Burlington Magazine*, 1932.

Académie) vers la même époque. La première scène est celle de la demande en mariage par le prince païen, qui envoie ses ambassadeurs au roi, père d'Ursule. Plus loin, à droite du triptyque, le roi, épouvanté des menaces du prétendant, s'entretient avec sa fille dans sa chambre à coucher (fig. 6). Ursule, comme le raconte la légende¹, le rassure. Par une inspiration d'en haut, elle ne consent à l'union qu'à certaines conditions. Son père et son promis doivent lui accorder une suite de mille vierges, et en outre, dix vierges élues avec une suite de mille servantes chacune. Elle va passer trois ans avec ces onze mille vierges, jusqu'à ce que son fiancé se convertisse au christianisme. Ces conditions, faites pour décourager le prétendant, sont acceptées. Le trait qui nous intéresse, c'est que la fille, au cours



FIG. 6. — V. CARPACCIO. — SCÈNE DE LA VIE DE SAINTE URSULE.
(Venise, Académie royale.)

Phot. Anderson, Rome.

de sa conversation avec son père, compte sur ses doigts. Si nous ne voyons pas ici les personnages qui ailleurs composent l'entourage d'une discussion ou d'un sermon, nous y gagnons tout ce que la tradition confère de force à ce geste dans l'entretien intime d'un père avec sa fille. Réaliste naïf, Carpaccio transporte dans la légende les mœurs de Venise, à l'époque de la Renaissance; donc il a dû saisir ce geste dans la vie, avant de le transposer sur le mur.

Le *comput digital*, comme centre de composition, se retrouve plus tard chez Pinturicchio et chez Carpaccio, dans leurs fresques du commencement du XVI^e siècle, pour le premier, dans la chapelle de Saint Jean-Baptiste, à la cathédrale de Sienne (vers 1513), pour le second, dans la dispute de saint Etienne avec les docteurs (1514, Milan, Galerie de la Brera).

Dans l'œuvre de Pinturicchio, saint Jean Baptiste apparaît

1. Jacques de Voragine, *Legenda aurea*, Leipzig, éd. Graesse, 1850.



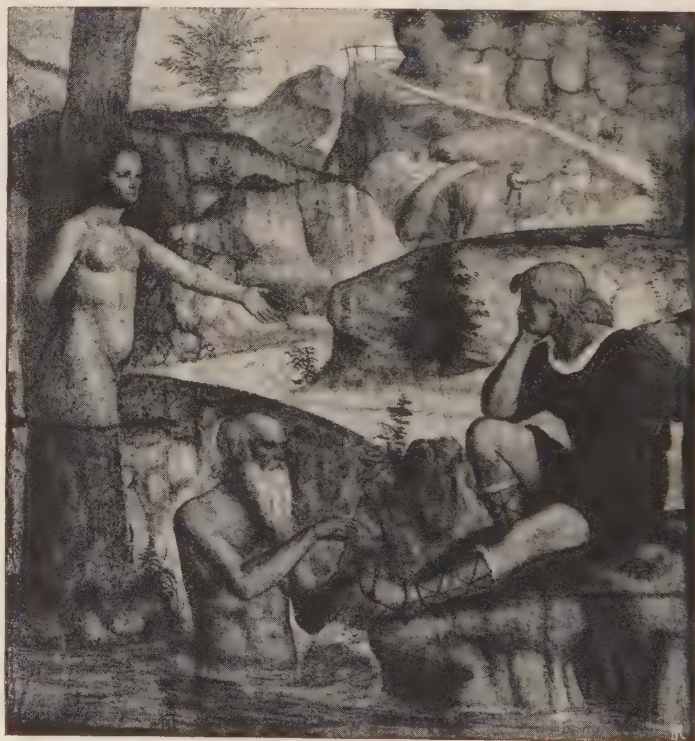
FIG. 7. — PINTURICCHIO. — LA DISPUTE DE SAINTE CATHERINE. (Fresque des appartements Borgia, au Vatican.) *Phot. Anderson, Rome.*

d'abord comme un anachorète adolescent dans le désert, ensuite comme un prédicateur devant le peuple (fig. 9). Le cilice laisse entrevoir ses bras et ses jambes nues, maigres et musculeuses, ses cheveux bouclés lui tombent sur les épaules, sa silhouette se dessine nettement de profil à droite, parmi les arbres, sur un rocher, illuminé d'une mosaïque d'or, comme des derniers reflets du crépuscule. Il est seul sur cette hauteur, vis-à-vis de la foule qui se presse à ses pieds. Il prêche, comme ont prêché Giordano da Rivalta, Saint Bernardin de Sienne et Savonarole. Les arguments numérotés aident l'orateur, autant que les auditeurs, à ne pas perdre le fil de son raisonnement. Ce n'est pas seulement la qualité des arguments, mais leur nombre qui doit impressionner les assistants. Ses bras sont pliés au coude, le geste est énergique, et l'attention de l'orateur, comme celle des spectateurs, est fixée sur lui. La paume de sa main gauche tournée vers lui, l'orateur compte les doigts écartés de sa main droite, dont le pouce et l'index sont pliés. Le compte est parvenu jusqu'au médius.

Le détail qui nous intéresse est moins saillant chez Carpaccio. Sur le fond d'un paysage naïf, qui veut être exotique, avec sa pyramide fantastique et sa tour gothique à plusieurs étages, Etienne, dans ses vêtements de diacre, tourné de profil, et juché sur une éminence, prêche sous un portique tripartite de la Renaissance, et compte sur ses doigts, tandis qu'en bas et vis-à-vis de lui se pressent les auditeurs, les sages d'Orient traditionnels, avec leurs turbans et hauts chapeaux pointus, mais pour la plupart, compatriotes du peintre, vêtus de manteaux aux larges manches, bien connus d'après maint autre ouvrage du même artiste. Par terre sont étalés et entassés des livres entr'ouverts ou fermés. Pourtant, le premier rang seul des docteurs est captivé par l'allocution, les autres ne font que parader. Etienne lui-même, offusqué par les personnages secondaires, est tourné de trois quarts vers le spectateur,

au lieu de s'adresser à la foule. Le drame se transforme en une cérémonie de fête.

Au commencement du xvi^e siècle, on peut signaler, dans le même ordre d'idées, deux peintures de Bernadino Luini, l'une profane, l'autre sacrée : *La Métamorphose de Daphné*, fresque transportée de Monza, Casa La Pelluca, à la Brera, et le *Christ parmi les docteurs* (Londres, National Gallery). Cette dernière (fig. 10) présente une composition de cinq figures en buste, groupées autour du Christ. Celui-ci, du type léonardesque vulgarisé, féminin et indolent, aux cheveux bouclés tombant jusqu'aux épaules, est debout parmi les pharisiens au type sémitique prononcé, dont les deux extrêmes, de profil, se font vis-à-vis, terminant la composition, tandis que chacun des personnages, au centre, est tourné vers son voisin. Au cours de sa dispute avec les docteurs, le Christ compte aussi sur les longs doigts de ses mains aristocratiques. L'index de sa main droite touche le médium; les doigts forment un angle droit, incliné vers les deux axes principaux du tableau, et attirent l'attention du spectateur par leur intersection brusque. Malgré la beauté des mains, leur position centrale et la netteté du dessin, le geste lent et maniéré manque de force persuasive et de vie. Luini ne sait pas être dramatique. C'est aussi le cas de Daphné (fig. 8), dont les jambes et le bras droit sont déjà changés en tronc d'arbre, tandis que la main gauche esquisse un geste de reproche vers le coupable. Le persécuteur, un blond adolescent en costume pastoral fantasque, est assis en face d'elle, au bord d'un ruisseau aux détours capricieux. Son profil élégant oppose en *contraposto* la ligne svelte et onduleuse de la jambe gauche allongée, aux angles formés par le genou droit plié et le coude qui s'y appuie. Avec un sourire déconcerté il regarde le dieu fluvial Pénée, vieillard à longue barbe blanche, père de l'infortunée, qui a pris parti pour sa fille¹. Pénée, pour blâmer le coupable, allègue ses raisons, en se servant de ses doigts, qui se trouvent dans l'axe longitudinal de la fresque. On le voit écarter de la main droite le pouce de la main gauche, dont la paume est tournée



Phot. Brogi.

FIG. 8. — B. LUINI. — LA MÉTAMORPHOSE DE DAPHNÉ.
(Milan, Galerie Brera)

1. *Métamorphoses*, I, 452.

vers le spectateur. Ainsi que chez Carpaccio, dans l'entretien d'Ursule avec son père, le geste, devenu familier et intime, s'évade de la scolastique avec ses discussions et ses sermons, pour pénétrer dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Son évolution reflète ainsi le syncrétisme qui distingue toute la Renaissance italienne; transplanté en une mythologie qui fait des emprunts à l'Eglise militante, il devient une survivance.

Nous terminerons cette histoire d'un geste par Albert Dürer, peintre resté gothique jusqu'à la moëlle des os; chez lui, au contraire, le geste qui nous occupe est rendu avec la plus grande énergie. Son *Christ parmi les docteurs*, daté de 1504, a été terminé en Italie et y est resté (Rome, Gall. Barberini). On y relève distinctement les influences italiennes (fig. 11).

Entouré de six têtes de docteurs et de pharisiens méditants, et de trois in-folio pesants et entr'ouverts, l'adolescent est caractérisé, intellectuellement et affectivement, bien plus par le geste net et convulsif de ses mains nerveuses aux longs doigts, que par les traits insignifiants de son joli visage, penché vers la droite. Ses mains se trouvent au centre du tableau. La gauche, abaissée, avec ses doigts écartés, semble s'apprêter à saisir quelque chose. L'index de la droite, plus élevée que l'autre, courbe le pouce. Une esquisse de la main gauche, qui fait partie des dessins de la collection de l'Albertina, reproduit ces mains du Christ¹. A gauche, d'au-



Phot. Anderson, Rome.

FIG. 9. — PINTURICCHIO. — LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN.
(Sienne, Dôme de la chapelle de Saint-Jean.)

1. Lippmann, 137; *Dürers Handzeichnungen*. Munich, 1921, p. 27.



FIG. 10. — BERNARDINO LUINI. — LE CHRIST ET LES DOCTEURS.
(Londres, National Gallery.)

tres mains les effleurent, les mains d'un vieillard au profil repoussant, un bonnet sur la tête, la mâchoire saillante, et montrant les dents. Ces grosses mains, anguleuses, durcies et enflées, l'une levée, l'autre baissée, ne sont pas moins expressives : le doigt écarté de la main droite, autant que la position de l'index de la main gauche attestent que le vieillard vient de compter sur ses doigts, comme le fait son jeune adversaire. Le motif du compte sur les doigts est renforcé chez Dürer, comme chez le maître de la Chapelle des Espagnols, par la reproduction presque simultanée du même geste chez deux personnages. Ces quatre mains, entrelacées et roides, au centre géométrique du tableau, reflètent autant la collision des opinions, que le regard des vieillards, recueilli et fixe, qui cherchent la vérité avec la même sincérité que l'adolescent.

Ici nous pouvons nous arrêter et résumer nos observations. Le geste du



FIG. 11. — ALBERT DÜRER. — JÉSUS ET LES DOCTEURS.
(Rome, Galerie Barberini.)

Phot. Anderson, Rome.

compte sur les doigts, reflétant la méthode de raisonnement scolastique, est le même chez tous les maîtres et ne s'écarte pas de la règle de Léonard de Vinci. Les doigts de la main droite, l'index ou le médius, ou l'index et le pouce ensemble, touchent tour à tour les doigts de la main gauche, dont la paume est visible. Le geste, qui sert de procédé mnémotechnique, évoque le compte des arguments dans une discussion ou un sermon scolastique, ou bien apparaît comme attribut d'un portrait de scolaste. Le geste habituel se perpétue dans l'art de la Renaissance italienne durant deux siècles, du xiv^e au xvi^e . Nous le rencontrons chez les peintres et les artistes de toutes les écoles : toscane, ombrienne, lombarde, vénitienne, et sur le sol italien, chez des maîtres étrangers, un Flamand et un Allemand. Sa signification symbolique dans la composition est marquée d'abord par la répétition du motif, ensuite par la tendance à la position centrale, enfin par la combinaison de

cette position centrale et de la répétition, chez Dürer. Vers 1500, le motif est canonique dans les ateliers italiens et trouve sa place dans le traité de Léonard de Vinci. Devenu habituel, et pénétrant dans l'entretien intime, il se survit vers la même époque. Léonard de Vinci en parle, mais ne s'en sert pas; ce sont des artistes plus naïfs, plus primitifs, comme Pinturicchio et Carpaccio, qui excellent à le reproduire. Si, pour le Quattrocento, on peut multiplier le nombre de ses illustrations, il disparaît dans l'art classique. Il serait déplacé dans la *Dispute* de la Stanza della segnatura de Raphaël, comme un pédantisme suranné : la nouvelle esthétique exigeait un geste plus libre et plus pittoresque, plus aisé et plus majestueux. Pourtant, ce n'est pas seulement l'esthétique qui le condamnait; son histoire prend fin avec le déclin inéluctable de la scolastique et de ses méthodes de raisonnement. Rabelais l'enveloppe de son sarcasme et prononce son arrêt de mort, quand il raconte l'apprentissage de Gargantua chez le maître de théologie Tubal Holoferne. Voici ce que dit le maître à son élève : « *De modis significandi*, avec les commentaires de Hurtebise, de Frاسquin, de Tropiciteux, de Gualchaut, de Jehan le Veau, de Bellonio, Brelinguandus et un tas d'autres; il y fut plus de dix ans et onze mois. Et le sceut si bien, qu'au coupelaud¹ il le rendoit par cœur à revers. Et prouvait sur ses doigts à sa mère, que *de modis significandi non erat scientia* ». ² Ainsi Gargantua, élève d'un scolaste, compte sur ses doigts dans une discussion, mais ses arguments sont dirigés contre le maître et sa méthode.

O. CHOMENTOVSKAJA.

1. A l'examen.
2. Rabelais, *La vie de Gargantua et Pantagruel*, I, ch. XIV.



FIG. 12.
LUCA DELLA ROBBIÀ.
PLATON ET ARISTOTE.

(Florence,
Campanile du Dôme.)
Phot. Alinari.

UN PEINTRE DE TYPES POPULAIRES :

FRANÇOISE DUPARC, DE MARSEILLE

(1726 - 1778)

JUSQUE vers 1900, elle n'était guère connue que dans son pays, cette mystérieuse Françoise Duparc, et encore y avait-elle subi la défaveur qui frappa si longtemps la peinture du XVIII^e siècle. Puis, elle bénéficia de la réhabilitation des petits maîtres français, et la grande critique parisienne s'empara de son nom. Pour avoir acquis ainsi droit de cité aux principales rétrospectives de la capitale, sa peinture n'en demeura pas moins une énigme : c'est que la méthode subjective s'avérait impuissante à la situer dans son temps.

Dans son *Dictionnaire des hommes illustres de Provence*, paru en 1786, Achard lui a consacré une notice qui, en gros, mérite créance, pour avoir été écrite huit années seulement après sa mort. Les érudits du XIX^e siècle se sont contentés de la démarquer, et les précisions qu'ils y ont soi-disant ajoutées n'ont fait qu'embrouiller les fils d'une biographie déjà fort obscure. Achard faisait naître Françoise aux premières années du XVIII^e siècle, son père, le sculpteur Antoine Duparc étant, dit-il d'autre part, de la fin du XVII^e : foin d'un tel illogisme ! Parrocel ne s'embarrasse pas de si peu, et, en bon romantique, il recule la naissance d'Antoine à 1670, de façon à en faire un élève de Puget, mort en 1694 ; quant à Françoise, elle sera de 1705, et désormais chacun de faire chorus !

On ne risquait aucun démenti des registres paroissiaux de Marseille, Françoise n'y étant pas née. C'est au fin fond de l'Espagne qu'elle vit le jour, vingt et un ans plus tard, ayant été baptisée à Murcie, paroisse Saint-Jean-Baptiste, le 15 octobre 1726, sous les noms de Françoise, Marie, Thérèse. Son parrain fut le propre gouverneur de la ville, Gil Antonio de Molina, d'où il ressort que le sculpteur Duparc, émigré à Murcie depuis 1720 environ, s'y était fait alors une situa-

tion en vue. Cependant, dès 1730, il n'hésitait pas à regagner avec les siens Marseille, sa ville natale, qui renaissait alors des ruines de la peste. Le moment était venu d'y rouvrir l'atelier d'une des victimes du fléau, son propre père, Albert Duparc, successeur lui-même de son beau-père, Honoré Bernard, où tant de commandes avaient afflué, de 1650 à 1720. C'est sur le baptistaire de Saint-Ferréol de Marseille, à la date du 5 avril 1736, que l'on relève le premier des trois autographes connus de la Duparc : âgée de neuf ans et demi, elle signait alors Thérèse, usant de son troisième prénom, qui devait être ensuite supplanté par le premier.

A la notice du peintre Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745), le dictionnaire d'Achard cite parmi ses élèves l'françoise Duparc. Bien que le signataire de l'article, l'architecte marseillais, Claude Dageville, né en 1720, mérite créance sur le fond, il reste à savoir si l'apprentissage se place au premier séjour de Vanloo à Aix (1735-1736), ou plutôt au second (1742-1745). Et ici apparaît une charmante anecdote, rapportée par Achard en personne, dans sa notice sur les Duparc. Françoise, dit-il, prenant un ton romanesque, n'eut dès l'enfance d'autre délassément que ses pinceaux. Etant un jour seule dans l'atelier de Vanloo, elle se mit à copier le chef-d'œuvre du maître, le portrait du comte de Vence, Claude-Alexandre de Villeneuve, lieutenant-général des armées, bibliophile et amateur d'art réputé (1702-1760). La réussite fut si parfaite que Vanloo, de retour, confondit l'original avec la copie, et, croyant corriger l'œuvre de son élève, c'est à la sienne propre qu'il apportait les retouches. Ainsi Rubens, amendé un jour par son élève, Van Dyck, disait-il précisément des seules parties d'une toile qui n'étaient pas de son pinceau : « Voilà un bras et une tête qui ne sont pas ce que j'ai fait de moins bien. » Authentique ou non, le trait d'Achard anticipe sur l'avenir, qui devait placer Mlle Duparc fort au-dessus de Vanloo. D'ailleurs, l'enfant prodige de cette anecdote, est bien plus près des dates de l'état civil que la vieille fille des graves historiens, née en 1705 ; et comme à trente-cinq ans, il n'est plus étonnant de dépasser son maître, ces naïfs avaient donc vidé de sa substance le joli trait d'Achard, à l'instant même où ils le lui empruntaient. Mais, bien que Dageville date le portrait de Vence des années 1735-1736, ce serait tomber dans l'erreur inverse que de voir en Françoise un phénomène de neuf à dix ans ; il est plus probable que Vanloo l'eut comme apprentie à son second séjour à Aix (1742-1745) ; ainsi aurait-elle compté de seize à dix-neuf ans lorsqu'elle copia à l'atelier sinon l'original, du moins quelque réplique de ce beau portrait de Vence aujourd'hui perdu.

A partir de 1745, la vie de l'artiste s'enveloppe de mystère. Elle ne fut pas du voyage de Coutances, où Antoine Duparc séjourna seul avec son fils cadet, Raphaël, de 1750 à 1755, date de sa mort. Pendant ce temps, la mère, une Muriennne, Gabrielle Negrel, était restée avec ses filles à Marseille, où la plus jeune des trois, Claire-Jérôme, épousait, le 18 décembre 1753, un fonctionnaire des Fermes réunies, Charles Bombe. Mais le contrat de mariage est resté introuvable, et à la mairie il n'est d'autre présence signalée que celle de la mère. Celle-ci mourut-elle

aussi vers 1755? On ne sait. En tout cas, il y eut dislocation de la famille, et il faut en revenir ici à Achard, d'après lequel Françoise partit pour Paris avec une sœur cadette, artiste aussi bien douée qu'elle-même, et qu'il faut identifier avec Joséphe-Antonia, née à Murcie en 1728. Les deux sœurs ayant vécu ensemble à Paris, la cadette mourut, et Françoise, désespérée, partit pour l'Angleterre, où « Londres fut le théâtre de sa gloire ». Le récit traditionnel d'Achard, dépourvu du jalonnement des dates, est à rapprocher de deux mentions de catalogues d'expositions qui fixent le séjour à Londres aux années 1763-1766. A la Free Society, en 1763, mistress Duparc a exposé trois peintures (figures); à la Society of Artists, en 1766, trois portraits. Du fait de Parrocel, cette liste des œuvres anglaises a été allongée du portrait de William Stanhope, comte de Harrington (1690?-1756), gravé par le mezzotinte Ford. Or, toute vérification faite, la lettre en est non pas Duparc, mais *Du Pan pinxit, Dublin, 1750*; et en effet, il y avait alors en Angleterre un peintre suisse, nommé Barthélemy Dupan, né à Genève en 1712.

De Londres, continue Achard, Françoise revint à Paris, où elle reçut bientôt le dernier soupir de son frère. Celui-ci ne saurait être son cadet et filleul Raphaël, dont toute l'aventureuse carrière est jalonnée d'actes authentiques : sculpteur depuis l'âge de quatorze à vingt et un ans, puis, jeune prodige étouffé dans l'œuf, officier du génie à vingt-cinq ans (1761), passé, en 1768, dans l'infanterie coloniale, il devait finir ses jours prématurément dans la peau d'un capitaine, à Port-Louis (Ile Maurice). Reste donc un frère aîné, prénommé Antoine, comme le père, et dont la naissance, encore à préciser, est à situer vers les années 1720 à 1724; il avait été le compère de Françoise sur l'acte de baptême de Raphaël. Encore un prodige que cet Antoine II, l'aîné d'une série d'enfants aussi étonnamment doués! On ne le connaît que par un billet de Mgr de Belsunce, évêque de Marseille, mais combien évocateur! A la date du 5 février 1737, celui-ci écrit au cardinal de Fleury : « Nous avons à Marseille un des plus habiles sculpteurs qu'il y ait dans les provinces, nommé Duparc. Son fils est en état de le surpasser par les heureuses dispositions qu'il a pour son art; il a déjà fait des ouvrages qui ont été trouvés très bons. Ce jeune homme, attendu le peu de bien de son père chargé d'enfants, ne peut faire la dépense d'un voyage à Paris, pour y subir l'examen et tâcher de mériter que votre Eminence en fasse le choix pour estre envoyé à Rome... » Hélas! le 6 mars, Orry, contrôleur général et gardien des privilèges de l'Académie royale, répondait à Belsunce que, ce corps étant en droit de présenter les candidats à Rome, on ne pouvait passer outre. Ainsi le jeune prodige, qui comptait alors au moins douze et au plus dix-sept ans, ne fut-il jamais pensionnaire du roi. Combien plus favorisé le petit parisien, Antoine Coypel, qui, parti à peu près au même âge pour Rome, remportait dès son retour à Paris le prix de l'Académie de Saint-Luc! Quelle fut la carrière du sculpteur Antoine II Duparc, mort à Paris dans les bras de sa sœur Françoise, retour de Londres, vers les années 1766-1771? La question reste encore entière.

C'est à la même période que se placerait aussi un voyage de Françoise en

Russie. Achard raconte, en effet, que, retirée à Marseille vers la fin de sa vie et y vivant recluse, Françoise y fut un jour découverte par un négociant, qui la cherchait depuis longtemps et lui remit une somme de la part de Catherine II. Peut-être cet envoi de fonds concernait-il une commande de l'impératrice, exécutée par Françoise dans son atelier de Paris. Cependant notre artiste a pu être aussi attirée sur le chemin de la Russie par la présence de sa sœur, Claire, à Breslau. Car depuis 1753, le beau-frère de Françoise, Charles Bombe, petit commis des Fermes à Marseille, avait fait son chemin, pour être entré au service de Frédéric II. Fit-il partie de la fournée des 1.500 fonctionnaires français intègres, recrutés par Helvétius, vers 1764, au compte de son royal ami, et qui firent rentrer 42 millions de thalers au trésor? C'est probable, puisque, de 1760 à 1781, Bombe fut directeur des accises et péages de Breslau.

Quoi qu'il en soit, vers 1771, Françoise était déjà retirée à Marseille, son pays d'origine, ainsi qu'elle le dit dans son deuxième testament; elle avait alors quarante-cinq ans. Achard, au contraire, nous la montre très âgée et percluse au point de ne pouvoir donner son morceau de réception à l'Académie de peinture. La vérité, dont fait état l'*Almanach* de Grosson, est, sans plus, qu'elle y fut reçue en 1776 seulement; et peut-être n'y eut-il pas d'autre cause à la dispense du morceau que sa célébrité. Françoise retrouva à l'Académie une autre femme peintre, Mlle Bernard, associée depuis 1754, et dont il ne reste aucune œuvre connue; c'était d'ailleurs sa cousine issue de germains, car elle doit être identifiée avec Marie-Catherine Bernard (1708-1789), sœur du pastelliste Pierre Bernard, et fille d'un autre Pierre, sculpteur et oncle maternel d'Antoine Duparc. C'est à cette cousine que fut léguée, par le premier testament de Françoise, son bel éventail.

L'artiste se déclarait alors en santé tandis que, dans le deuxième testament du 3 avril 1778, dicté six mois avant sa mort, elle est dite « détenue dans sa maison par infirmité corporelle ». Avant de tomber malade, elle dut donc jouir de quelques années de répit, au cours desquelles, loin d'avoir été la recluse dépeinte par Achard, elle aurait bel et bien tenu, dans la société marseillaise, le rang d'une artiste parisienne arrivée. Des legs variés qu'elle fit à deux reprises aux différents membres de la famille Salze Périer, petits et grands, il ressort que ses meilleurs amis appartenaient à la haute société locale. Bien mieux, Jean-Mathieu Salze, subdélégué de l'intendant de Provence, n'était autre qu'un des premiers fonctionnaires de la ville; membre de l'Académie des belles-lettres et, depuis 1766, agrégé honoraire amateur à celle de peinture, il comptait parmi les amateurs éclairés. Le 25 août 1774 il avait épousé¹ Henriette Périer, fille cadette de Jean François, connu par son cabinet d'histoire naturelle, et dont la sœur aînée, Marie-Anne, était déjà sa propre marâtre.

Est-ce dans les salons du subdélégué que Françoise rencontra le comte de

1. Arch. des Bouches-du-Rhône, étude Robert Laugier, not. Tassy. Les époux étaient cousins, ayant respectivement pour mère les deux sœurs, Thérèse et Théotiste Chaulier.

Valbelle (Joseph, Alphonse, Omer), un des types les plus séduisants du gentilhomme philanthrope et de l'amateur éclairé de ce temps? Après avoir mené la grande vie à Paris, sous le joug de la célèbre Clairon, il venait d'être nommé lieutenant du roi en Provence, au département d'Arles (1773); mais il résidait à Aix ou, plutôt, en son château de Tourves. De celui-ci il avait fait un Versailles au petit pied, siège de fastueuses réceptions, où l'élite de la noblesse provençale revivait les cours d'amour de jadis, parmi les lettrés et les artistes. De deux mentions de 1775, il ressort que Françoise avait, d'une part, fait le portrait de Valbelle, et, d'autre part, qu'elle lui voulait quelque bien, en lui léguant un lot choisi de quatre tableaux, ceux-là mêmes qu'elle

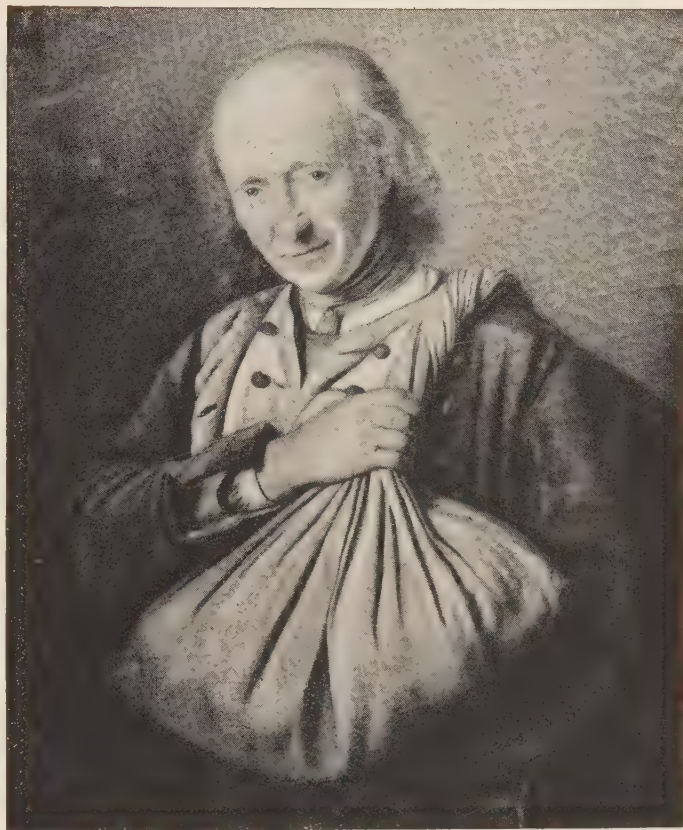


FIG. 1. — FRANÇOISE DUPARC. — HOMME A LA BESACE.
(Musée de Marseille.)

préférait. Est-ce à Paris que la femme peintre avait, au temps de ses succès, approché de l'amateur, son compatriote; ou bien le legs n'était-il qu'un rendu des réceptions du château de Tourves? Mystère, car on ne doit point solliciter le laconisme d'un testament. On voit seulement que, de 1775 à 1778, les relations avec Tourves ayant dû se relâcher, Françoise changea ses dispositions, sans d'ailleurs nuire à Valbelle, qui ne devait pas lui survivre plus d'un mois.

Françoise Duparc mourut à Marseille le 11 octobre 1778, âgée de cinquante-deux ans et non de quarante-quatre, comme dit, à tort, l'acte de décès. Ainsi fut rajeunie de huit années (ô coquetterie posthume) celle que tous ses biographes devaient vieillir de vingt ans. Après avoir successivement habité cours Belsunce, puis rue Moustier, elle occupait, à sa mort, le second étage de la maison Faucon, angle rue Sylvabelle et chemin de Saint-Giniez : un quartier de banlieue s'amorçant à deux pas de la porte Paradis. Et, pour l'artiste, ainsi errante jusque dans la retraite, que de souvenirs d'enfance autour de cette porte, celle même auprès de laquelle s'était élevé, en 1732, le nid familial du sculpteur arrivant de Murcie avec les siens, et d'où la nichée de ces enfants prodiges avait pris son vol à travers le

monde, vers 1750. L'anniversaire de son décès fut rappelé à la séance publique annuelle de l'Académie de peinture, où le secrétaire général Moulinneuf prononça son éloge, qui ne nous a pas été transmis (30 août 1779).

L'inventaire après décès de Mlle Duparc, « qui exerçait en cette ville la profession de peintre », énumère à son atelier quarante et une toiles de formats divers, achevées ou ébauchées. La plupart tombèrent aux mains de l'exécuteur testamentaire, un vieil ami des Duparc, le négociant Jean-Baptiste Chaulier, honorable administrateur des hôpitaux, qui devait mourir en 1795; or, ni dans sa déclaration de succession, ni dans le partage de ses biens retardé à l'année 1807, on ne repère aucune trace de ces tableaux¹. Ne serait-ce pas une épave de ce lot que le *Portrait d'homme*, dessin à la sanguine, passé en vente à Marseille, le 12 mars 1896, sous le n° 79 de la collection Furby? Cette pièce, acquise par Vincent Carlier, qui devint par la suite député de Marseille, était-elle vraiment un original signé? Il est permis d'en douter, tant qu'on ne l'aura pas revue.

D'autres œuvres firent l'objet de legs particuliers : *Vierge à l'Enfant*, grandeur naturelle, et *Portrait de Valbelle*, cédé aux Oratoriens, — *Deux petits enfants qui s'embrassent* en miniature, — *Madeleine* en miniature aussi, — *Nègre tenant une corbeille de fleurs*, le tout légué aux Salze Périer, — enfin, *Portrait d'Antoine Duparc*, peint sur bonbonnière, ce dernier réservé à la famille. De tous ces émouvants souvenirs il n'a plus jamais été question; aucun d'eux ne paraît dans la collection du subdélégué Jean-Mathieu Salze, inventoriée à sa mort, le 21 vendémiaire an X. Les six portraits, exposés à Londres en 1763 et 1766, ayant également disparu, Françoise ne se présente à la postérité qu'avec ses quatre chefs-d'œuvre du musée de Marseille. Comme elle était bien inspirée le jour où elle modifia la clause du premier testament qui les destinait au château de Tourves! Ils n'y eussent sans doute pas échappé à la flambée révolutionnaire.

Le legs, remis à la commune de Marseille, en exécution du testament du 3 avril 1778, pour « être déposé dans la grande salle de l'hôtel de ville », comprenait quatre tableautins à l'huile, dont deux mesurent 0 m. 68 × 0 m. 64, et les deux autres 0 m. 73 × 0 m. 58. Du quai du port ils sont passés au musée des Beaux-Arts, le 17 juillet 1869, et y portent les numéros 160 à 163. Ce sont des personnages à mi-corps, un homme et trois femmes.

N° 160. *L'homme à la besace* (debout) (fig. 1). Vieillard au front chauve, la figure rasée, et habillé de gris. Les yeux bleus, restés candides, sont illuminés d'un doux sourire, et la tête est nimbée du floconnement de mèches argentées. Dans le rendu des pièces du costume, minutieuse est l'exactitude : parements à gros boutons, petits plis de la chemise transparaissant au poignet, torsade de la

1. Arch. des Bouches-du-Rhône. Fond de l'enregistrement 1176 et étude Lieutard, notaire Dijon. Claire Chaulier a été marraine de Michel-Ange Duparc, le 27 décembre 1738, à St-Ferréol.



FIG. 2. — FRANÇOISE DUPARC. — LA TRICOTEUSE.
(Musée de Marseille.)

besace roulée sur l'épaule gauche. Depuis le livret de 1875, il est d'usage d'identifier ce vieillard avec Annibal Camoux, fameux centenaire marseillais, mort en 1759 à l'âge de cent vingt-deux ans, qui avait été croqué par Vernet, au premier plan de son *Port de Marseille*. C'est là une pure supposition, contredite par les dates, l'homme à la besace ne portant pas, et loin de là, un âge aussi avancé.

N° 161. *La tricoteuse* (assise) (fig. 2). Jeune fille inclinant la tête vers la pièce de laine qui repose sur ses genoux. Elle tricote, les mains en dedans, hors desquelles ne dépasse aucune aiguille. La casaque est blanche, et le bonnet à deux rangs de tuyaux enserré d'un ruban bleu.

N° 162. *La laitière* (fig. 3). En réalité une *Marchande de tisane*, suivant la pittoresque appellation du testament de 1775, et qu'il conviendrait de lui rendre. Robe grise, protégée d'un tablier blanc à bavette, d'où émerge un fichu bleu à raies. Une fontaine est suspendue à ses épaules, et elle tient un gobelet à la main gauche.

N° 163. *La vieille* (assise) (fig. 4). C'est la *Femme assise les bras croisés*, ou la *Femme habillée de blanc* des testaments. Si on a eu tort, au musée, de la vieillir, il ne convient pas non plus de la rajeunir jusqu'à la trentaine, comme l'a proposé M. Louis Gillet. Afin de lui épargner les outrages des ans, classons-la donc entre les deux âges. Les bras sont croisés à la ceinture, les épaules couvertes d'un fichu dont les pointes pénètrent sous la bavette du tablier.

De ces quatre toiles il existe des répliques à Marseille, dans la collection du docteur Oddo, qui les tient de son arrière-grand-père, l'érudit Auguste Laforêt (1801-1880). On ne saurait souscrire à la tradition de famille qui veut y voir les originaux; mais peut-être est-elle vraie en ce sens que l'acquisition Laforêt est antérieure à l'entrée des originaux au musée.

Ces portraits n'étant pas signés, et la testatrice ne s'en étant pas déclarée expressément l'auteur, on est allé jusqu'à lui en contester la maternité; mais l'hypercritique a des bornes qu'il est malséant de dépasser! Au traitement de faveur, qui les réserve d'abord au château de Tourves, puis à la grande salle de l'hôtel de ville de Marseille, il semble que la fibre maternelle n'ait pas été étrangère. Si Françoise n'y avait vu ses chefs-d'œuvre et ne les eût jugés dignes d'une galerie publique, pour être plus sûrement transmis à la postérité, pourquoi en aurait-elle privé ses bons amis, les Salze Périer? Au surplus, écoutons les contemporains, d'abord le notaire Grosson, membre de l'Académie de peinture, qui écrit dans son *Almanach historique* de Marseille, dès 1781 : « Le cabinet des administrateurs renferme quatre tableaux que Mlle Duparc, peintre de cette ville et associée à son Académie de peinture, a légués à condition de les placer en cet endroit. Ces productions de son pinceau sont à la vérité une preuve de ses talents, comme le legs en est une de son amour pour la patrie; mais il

faut avouer, sans déprécier ces morceaux, qu'ils sont, pour le choix des sujets, dans un genre plus propre à orner le cabinet d'un particulier qu'un hôtel de ville. » Peut-on mieux souligner le traitement de faveur dont ont bénéficié, aux yeux d'un connaisseur, les tableaux en question. Pour Guys, autre collègue de Françoise à l'Académie de peinture, la maternité ne fait non plus aucun doute. Il écrit en 1786, dans son *Marseille ancienne et moderne* : « Nous comptons encore, parmi nos anciens artistes, Duparc père et fils, Mlle Duparc, qui, en mourant, a laissé ses tableaux à l'hôtel de ville, où ils sont placés dans le cabinet des échevins et fixent agréablement les regards des amateurs. » Enfin, Achard déclare la même année : « Ils sont placés dans la salle consulaire; nous n'en porterons aucun jugement, ce sont des ouvrages au-dessus de nos éloges. »

Bien que conviée à la grande exposition régionale de 1861 à Marseille, Françoise n'y rencontra qu'une demi-faveur. Dans son compte rendu de la *Gazette des Beaux-Arts*, Lagrange passe rapidement sur le legs singulier « qui conserve encore de nos jours le souvenir d'une artiste habile ». Et il la met froidement au rang du portraitiste Arnulphy (1697-1786), un Nattier aixois, d'une génération antérieure à la sienne. Loués en 1901 par Gouiran, dans ses *Peintres provençaux*, les quatre portraits furent découverts par Mauclair. C'est en 1903 qu'il célébra leur « style admirable, simple, naturel, frais, d'une élégance douce, d'un charme intimiste intense et d'une technique digne des maîtres. » Dans son enthousiasme, et quitte à bouleverser toute la chronologie de l'art du XVIII^e siècle, il allait jusqu'à faire de Françoise Duparc une devancière de Chardin. Que ne s'est-il gardé du démenti des dates ! Alors que la production de Chardin s'échelonne à partir de la *Raie*, exposée au salon de 1734, Françoise, née en 1726, n'a pu se faire un nom que dans le troisième quart du XVIII^e siècle. En 1926, la *Vieille* paraissait à Paris, à l'exposition des femmes peintres du XVIII^e siècle. A son tour, Vaudoyer entonnait le « péan », en comptant les quatre toiles parmi les *Nouvelles beautés de la Provence* (1928). L'exposition des Musées de province en 1933, et celle des Chefs-d'œuvre de l'art français en 1937 assurèrent le triomphe de la *Tricoteuse* : elle est désormais classée parmi les vedettes de notre XVIII^e siècle.

Dans ses *Visites aux musées de province*, M. Louis Gillet a consacré aux quatre Duparc une page étincelante de critique subjective où, sous la musique des mots, revivent les types populaires ayant reçu une première vie du pinceau de la Duparc. Il aurait dû s'en tenir là, au lieu de faire appel à la critique historique. « La famille était lorraine, dit-il, du pays de Lenain, ce qui expliquerait un atavisme du sentiment et de la tonalité froide chez la fille du sculpteur. » Or, l'origine lorraine, nous l'avons démontré, état civil en main, n'est qu'une fable, issue d'une vantardise du jeune sculpteur Raphaël Duparc, et Françoise, fille

d'un Marseillais et d'une Espagnole, petite-fille d'un Arlésien, est bel et bien de pure souche méridionale, au moins jusqu'à la cinquième génération.

Des petits maîtres auxquels on pourrait être tenté d'agréger Françoise Duparc, aucun n'est proprement de sa génération. Philippe Mercier (1689-1760) et Liotard, de Genève, (1702-1790) appartiennent à la précédente; Leprince (1733-1781) et Lépicié (1735 à 1784) sont déjà ses cadets. De Greuze, né comme elle en 1726, on ne la rapproche qu'à contre-cœur, tel est l'abîme qui sépare leurs visions sociales. Autant les jeunes filles de Greuze sont de fausses ingénues, aux décolletés équivoques, autant sont empreintes de gravité sérieuse la *Laitière* et la *Tricoteuse*. Autant les parents font la morale dans les scènes bourgeoises à la Greuze, autant sont objectifs les deux types de Vieux et de Vieille, créés par Françoise, simple et saisissante évocation de la vie réglée et laborieuse du peuple des provinces.

Quant aux sujets traités, la Duparc ne se distingue pas moins des autres intimistes. De ses œuvres conservées ou citées dans les textes, seule la *Tricoteuse* appartient à ce genre des occupations ménagères qui plut tant à nos petits maîtres du XVIII^e siècle, successeurs des Hollandais. Mais le décor, une corbeille à ouvrage posée sur un bout de table, y est si réduit qu'on ne saurait le qualifier d'intérieur domestique. Entre une ménagère de Chardin, appliquée à son ouvrage dans une cuisine ou une buanderie bien installée, et les bonnes femmes de Duparc, insoucieuses du décor et habituées à vivre sur la rue, il y a toute la distance de deux climats tout différents. La soi-disant *Laitière* est une passante, qui a été croquée dehors, bidon sur le dos et gobelet à la main. Assise sur le pas de sa porte, la *Femme aux bras croisés*, symbole du repos du soir en ses vêtements de travail, est si bien détachée du temps, si typique que nous croyons la reconnaître pour l'avoir eue dans nos villages cent fois sous les yeux. Quant à la *Tricoteuse*, cette Poésie du Travail incarnée, en qui a été magnifié un humble geste de labeur humain, elle ressemble à la dentellière de Vermeer, comme une sœur, mais sœur soustraite au décor de la vie, et combien plus classique, avec ce simple bas sur les genoux s'opposant au métier multicolore que caressa avec amour le pinceau du Hollandais. Si on pouvait sans blasphème rapprocher ces quatre Duparc, œuvres d'art d'un sentiment si raffiné, des reproductions mécaniques, on serait tenté de les qualifier d'instantanés. Car, bien qu'il n'y ait pas de portrait sans pose, il est impossible de supposer des modèles plus sincères, à la fois aussi attentifs à leur tâche que dégagés de toute affectation. Pour un admirateur de Françoise Duparc, l'épithète à la fois la plus spontanée et la plus laudative est celle de : naturel.

Les quatre types populaires du musée de Marseille, exécutés sans doute pour se faire pendant deux par deux, reçoivent pareillement le jour par derrière et à gauche; et l'éclairage est accusé par une longue traînée de blonde lumière qui des-

cend de la tête et longe le buste. A première vue, l'agrément du coloris compte peu dans le charme qui émane de cette pâte plutôt ingrate, à base de blancs et d'ocres, et où le chatolement des lumières est marqué par des épaissements. Auréolée des plus savants reflets du jour, qu'aurait-elle à faire d'une palette multicolore, l'idéale *Tricoteuse* dont le seul brin de coquetterie fut d'avoir enserré sa coiffe d'un soyeux ruban d'azur? A l'instar de la *Vieille*, c'est presque une symphonie en blanc. Et ce

chef-d'œuvre incontesté de l'artiste ne doit pas nous rendre injustes à l'égard des trois autres portraits dont l'épiderme a été si notoirement éraflé par le temps qu'on ne peut plus de nos jours les juger équitablement.

A propos de Françoise on a évoqué ces peintres de la réalité du XVII^e siècle, ceux-là même au temps desquels son propre arrière-grand-père, Honoré Bernard, sculptait déjà sur les autels de Marseille des retables de bois doré. Mais cette veine naturaliste, telle une source jaillissant au milieu du désert, et qui situe l'artiste hors de son temps, ne tire-t-elle pas ses vertus des profondeurs lointaines du Moyen Age, soit du plus pur génie de notre race? Joignez les mains de la *Femme assise*, ou celles du *Vieillard à la besace*, et agenouillez-les, comme donateurs, au coin des volets de quelque primitif français. S'ils y pren-



FIG. 3. — FRANÇOISE DUPARC. — LA MARCHANDE DE TISANE.
(Musée de Marseille.)

nent comme un air de famille, c'est que là est bien l'origine de leur filiation.

Faute de sources narratives ou épistolaires, la physionomie morale de cette artiste nous échappe entièrement, et l'on se voit obligé de s'en tenir aux brèves indications d'Achard : « Ses occupations multiples lui inspirèrent l'amour d'une retraite constante, et ce goût influa sur son caractère qui fut toujours mélancolique. »

Fille et sœur de trois sculpteurs berninesques, petite-fille et arrière-petite-fille d'imagiers de Marseille, Françoise Duparc avait une vigoureuse hérédité artistique



FIG. 4. — FRANÇOISE DUPARC. — FEMME ASSISE LES BRAS CROISÉS.

dont la sève montante ne s'est épanouie pleinement que dans son œuvre, soit à la quatrième génération. Après avoir franchi les Pyrénées et la Manche, passé en Prusse, peut-être en Russie, et poussé jusqu'à l'Ile Maurice, c'est en elle que se sont éteints¹ ces *Duparc* d'Arles, une des dynasties d'artistes les mieux doués de toute l'école provençale.

Joseph BILLIoud.

1. Le frère cadet de Françoise, le capitaine Raphaël Duparc, était mort six mois avant elle à Port-Louis, Ile Maurice, le 23 mars 1778, âgé de 36 ans. De son mariage avec Pétronille Fontaine, remontant au 31 août 1773, il laissait deux filles, Marie-Françoise-Rosalie, et Pétronille-Pauline, celle-ci posthume. Rosalie, qui avait épousé Antoine Cahausse Calouvière, capitaine au 108^e régiment, divorça d'avec lui le 24 ventôse an VIII. Voir Arch. nat., *Colonies* : état civil de Port-Louis, n^{os} 225, 271, 380 et 561; registre de Port-Louis F. 11 n^o 21; et E. 157, D.2-C (8) fol. 112, D.2-C. (181), fol. 117.

ATTRIBUTIONS

1. *Jeune servante*. Toile 0,34×0,42. Au musée de Roanne (Loire). Ancienne collection Camille Benoit. A mi-corps. Visage de 3/4, tourné à droite, mais regardant de face. Coiffe à dentelle, laissant, sur le front, paraître la racine des cheveux. Autour du cou, ruban noir, avec croix en pendentif. Fichu blanc, noué à la Charlotte Corday. Manches roses, motifs imprimés. Tablier à bavette, à grands carreaux. (Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, Fondation Doucet, Photothèque, photo 2958.)
2. *Portrait de femme à mi-corps*. Toile 0,55×0,45. Collection Bosc. A figuré à l'exposition des Femmes peintres du XVIII^e siècle, Paris, 1926.
3. *Tête de vieille femme*. Toile. Collection Henry Tonks, à Londres.
4. *Vieille femme filant à la quenouille*. Toile 0,25×0,32. Vente Foster, Londres, 10 juillet 1928. Voir *The Burlington Magazine*, mars 1905.

NOTA. — Dans l'*Almanach historique de Marseille* par Grosson (années 1782 et 1785), on lit qu'il y avait à l'hôtel de ville le portrait de Monsieur, frère du roi, qui en a fait présent à la communauté en témoignage de sa satisfaction, lors de son passage en 1777, « par Mademoiselle Duparc ». Pourtant, il ne s'agit pas là d'une œuvre de Françoise; car, outre que la rédaction est insolite, on voit, en se reportant aux autres années de l'almanach, que, par suite d'un bourdon, il manque ici la note consacrée par Grosson aux quatre portraits légués par Mlle Duparc.

VRAIS ET FAUX VISAGES DE « GRÜNEWALD »

DEPUIS quelques années, la personne de cet étonnant artiste commence à sortir de l'oubli. Grâce à d'habiles sondeurs d'archives, tels M. Zülch et Mlle Tiemann, grâce surtout aux pénétrants critiques que sont MM. Hans Heinrich Naumann et Hans Haug, peu à peu,

toires travaux d'autrui. Nous ne recommencerons donc pas ici à écrire une vie du pseudo-Grünwald, qu'on nous permettra de ne plus appeler désormais que de son vrai nom, Mathis Nithart.

Le public français ne connaît guère de son œuvre que le grand polyptique conservé au musée Schongauer de Colmar et qu'on appelle le retable des Antonites d'Isenheim. Les gens informés savent qu'on trouve aussi de ses peintures à Munich, à Francfort, à Carlsruhe, à Bâle et à Bindlach, près de Bayreuth, ils savent que des dessins de sa main ont été recueillis dans quelques collections publiques et privées, mais pour le reste, on n'est guère, en France, plus avancé qu'il y a trente ans. De rares connaisseurs, historiens ou critiques, sont au courant des récentes découvertes de M. Naumann, mais l'ignorance et la paresse d'esprit générales sont telles qu'il faudra bien des années pour que les yeux s'ouvrent et que, soit à propos de « Grünwald », soit au sujet de Schongauer, on aperçoive enfin l'action souveraine exercée sur l'art des pays allemands par l'art et en particulier par la peinture de France. « C'est à Dijon », m'écrivait un jour M. Naumann, « qu'il faut chercher la clé de la peinture médiévale allemande. »

Il y a huit ans, la *Gazette des Beaux-Arts*² a mis sous les yeux de ses lecteurs une pièce de ce procès en révision, dans un article sur « L'Homme à la cage », du musée de Strasbourg. Nous voudrions aujourd'hui leur en soumettre une autre qui se présente dans d'amusantes conditions. Un article de M. H. H. Nau-

mann dans les *Dernières Nouvelles de Munich* du 28 décembre 1937, nous apprend que la ville d'Aschaffenburg, en Franconie, se propose d'ériger un monument à celui qu'elle croit son illustre fils, Mathias Grünwald. On sait aujourd'hui que non seulement l'artiste ne portait pas ce nom, mais qu'il n'est pas né dans cette petite

1. *Annuaire de Colmar*, Paris et Colmar, P. Hartmann, 1936, p. 65.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1930.



FIG. 1. — PORTRAIT DE MATHIS NITHART PAR LUI-MÊME.
(Détail du retable d'Isenheim.)

ville du Main. De plus, on a tout lieu de craindre qu'on donne à la statue projetée le visage d'un autre.

Cette farce vaut qu'on la considère de près. Car — ô force de la routine — on persiste à chercher le portrait de Mathis dans deux dessins où Sandrart avait prétendu trouver les traits authentiques du peintre. Il y a peu de temps encore, M. W. Fraenger tombait étourdi dans la même erreur dans un essai publié par le Rembrandtverlag, à Berlin. Il est pourtant notoire que l'œuvre du Vasari allemand du *xvii^e* siècle fourmille d'inexactitudes, de fables, d'inventions et de contradictions. C'est à lui que l'on doit, en particulier, d'avoir plongé dans l'oubli tout ce qu'on savait sur notre artiste, et jusqu'à son vrai nom, pour lui substituer le personnage imaginaire auquel malheureusement tant d'historiens demeurent attachés. De même qu'il lui inventait le faux nom de Grünewald, Joachim de Sandrart, dans sa *Teutsche Academie* de 1675, recherche son effigie dans deux gravures du *xvi^e* siècle qu'il reproduit. Dès 1925, M. Winckler a démontré que la première, celle qui représente un jeune homme, ne peut, du fait de son origine et de sa date, être un portrait de Mathis. Le cas de l'autre est plus subtil. Comme les deux feuilles qui se trouvent à Cassel et à Munich, celle de la *Teutsche Academie* remonte à un original commun, un dessin à la craie de la main de Nithart, conservé à la bibliothèque d'Erlangen (fig. 3). Sandrart connaissait-il ce dessin? Souhaitons que non, car si la planche où on le retrouve (fig. 2) prétend être un autoportrait, bien qu'elle n'ait été exécutée qu'au *xvii^e* siècle, alors que Nithart était mort en 1528, un examen un peu attentif de la feuille d'Erlangen interdit d'y voir un portrait de l'auteur par lui-même. Nous voulons toutefois, faute de preuves, faire crédit à Sandrart de n'avoir pas sciemment fait truquer l'original pour les besoins de sa thèse.

Reportons-nous aux pièces.

Il est manifeste que le dessin d'Erlangen n'est plus dans son état primitif. Il a été grossièrement surchargé à la plume par la même main qui a ajouté l'apocryphe signature, MG, et la date impossible de 1529. Or, il faut se rappeler que tous les dessins connus de Nithart sont exécutés à la craie, jamais à l'encre, et que jamais non plus ils ne sont signés ou datés. Et puis, l'homme du dessin tient entre ses doigts un bout de roseau taillé en forme de plume d'écrivain;

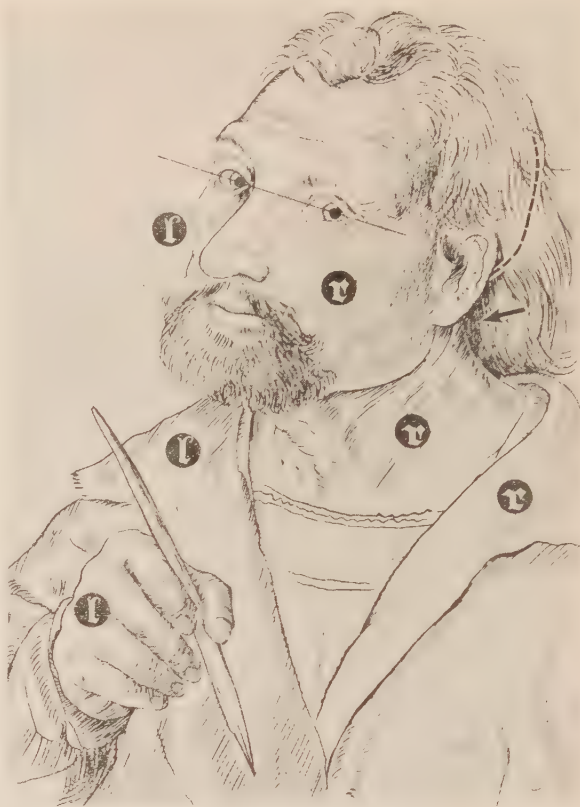


FIG. 2. — PSEUDO-PORTRAIT DE MATHIS NITHART.

les copistes l'ont transformé en pinceau afin que le portrait parût être plus vraisemblablement celui d'un peintre. Il y a mieux encore pour faire apparaître la supercherie : un autoportrait suppose que l'auteur se regarde dans un miroir, et tout miroir transpose à gauche ce qui est à droite et inversement; donc s'il s'agit d'un autoportrait, le dessin d'Erlangen fait du peintre un gaucher, ce dont on ne possède nul autre indice. Ce n'est pas tout. Afin d'obtenir un autoportrait dans la position de trois quarts du modèle, l'auteur eût été obligé d'en diriger le regard selon une oblique aiguë, rejetant l'iris dans l'extrême coin de l'œil, au prix d'une contorsion douloureuse et presque impossible des muscles du visage; et même alors, toute la partie postérieure de la tête, qui figure cependant sur le dessin, eût échappé à son champ visuel. Quant à la position de face du buste, elle semble bien peu naturelle; qu'on essaie de la représenter en tenant la tête de trois quarts et inclinée en arrière, et l'on s'apercevra que, normalement, l'épaule gauche, au lieu de s'effacer, devrait

occuper le premier plan. D'ailleurs, un visage forcé dans des positions aussi crispées, ne pouvait aboutir qu'à une image tourmentée et non donner l'expression d'abandon extatique du dessin. Les truqueurs n'ont pas pensé à ces particularités et ainsi, tout surchargé qu'il soit, ce dessin, de toute évidence, n'est pas un portrait de Mathis Nithart, dont il contredit, du reste, ce que nous savons de son caractère et de sa véritable personnalité. M. Max J. Friedländer, après en avoir longtemps douté, a fini par le reconnaître avec bonne grâce; et l'avis de pareille autorité est difficilement contestable.

Nous n'avons pas à rechercher ici le modèle du dessin d'Erlangen; toutefois, disons-le en passant, on ne peut s'empêcher de penser à un saint Jean l'Évangéliste en extase à Pathmos et tenant la plume pour écrire son Apocalypse. Je ne veux pas oublier non plus que Sandrart prétend avoir vu à Rome une tête de saint Jean, œuvre de son « Grünewald ». Serait-on ici sur sa trace? N'allons pas plus loin dans l'incertain.

Ce qui est, au contraire, certain, c'est qu'on commettrait une erreur dangereuse, à Aschaffenburg, en voulant donner au monument projeté les traits du personnage d'Erlangen. Et pourquoi chercher de ce côté, quand on connaît le vrai visage du maître à trois époques de sa vie.

Il y a sept ans déjà, M. Naumann a découvert et fait connaître un adorable portrait d'adolescent, dont il a prouvé qu'il ne peut représenter que Nithart jeune peint par lui-même. M. Friedländer, déjà nommé, en a convenu, lui aussi, après bien des hésitations, il y a quelques mois (fin 1937), comme l'avaient déjà fait M. Hans Haug, directeur des Musées de Strasbourg, et MM. L. Réau, W. K. Zülch, Pierre Francastel, etc. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1936, p. 259), ce tableau sans prix est conservé désormais au Musée de Chicago. Celui-ci avait permis aussi à MM. Naumann et Haug d'établir sans contestation possible que le saint

Sébastien du rétable d'Isenheim présente les traits de Nithart dans la force de l'âge; M. Fraenger, qui le conteste aujourd'hui pour les besoins de sa cause, l'avait très bien admis. Mais il y a plus; l'on peut soutenir avec quelque vraisemblance que le visage du saint Paul dans le désert, du même retable, est un portrait de l'artiste dans sa vieillesse (fig. 1).

Ainsi donc, il nous paraît bien inutile de s'obstiner à dissimuler le vrai visage de cet artiste, puisque nous le trouvons sur son œuvre la plus notoire, et à le masquer misérablement sous des images truquées à seule fin de sauver l'amour-propre d'historiens qui ont fait fausse route, comme nous le pouvons tous faire.

Eugène KUHLMANN.

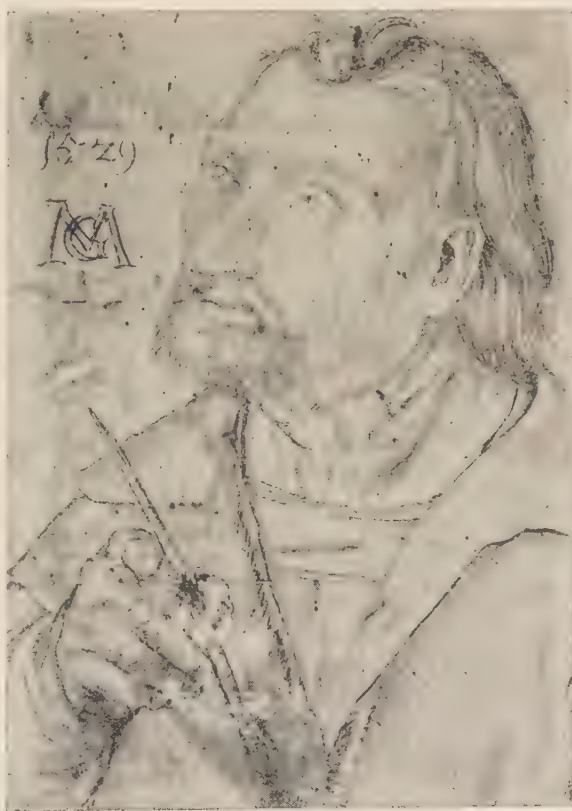


FIG. 3. — DESSIN CONSERVÉ A ERLANGEN.
(Date et monogramme apocryphes.)

MILAN ANCIEN ET MODERNE



FIG. 1. — MILAN. INSTITUT TECHNIQUE
CATTANEO, près Saint-Laurent.
Phot. R. Doré.

qu'on trouve ailleurs, le nombre considérable des édifices intéressants, l'irrégularité du plan, le délabrement de certains quartiers centraux, les nécessités de la circulation dans une ville qui vient, en six ans, de passer de 980.000 à 1.114.000 habitants, ne facilitent pas la tâche de la municipalité.

Les Milanais reconnaissent d'ailleurs volontiers que, jusqu'ici, ils n'ont pas traité les



FIG. 2. — MILAN. SAINT-LAURENT.
LE NOUVEAU PARVIS.
Phot. R. Doré.



FIG. 3. — MILAN. IMMEUBLE PRÈS DE LA GARE.
Phot. R. Doré.

La métropole industrielle et commerciale de l'Italie occupe une situation géographique si privilégiée que la plupart des voyageurs, s'ils n'y séjournent pas, y passent et la visitent. Les Milanais, d'autre part, sont loin de se désintéresser de leurs monuments anciens et leurs puissantes ressources financières, jointes à leur génie réalisateur, font que les transformations vont souvent grand train. On nous saura gré, pensons-nous, de rapporter aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ce que nous avons vu nous-même récemment.

Si les rues de Milan n'offrent pas les grands ensembles du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'ère baroque

questions d'urbanisme avec toute la méthode et toute l'ampleur désirables. Justement, on vient de supprimer la vaste gare de triage qui séparait la place du Simplon du parc de la Foire; sur cet emplacement, les architectes pourront voir grand : hautes maisons isolées parmi les jardins, avec étages en retrait les uns sur les autres, gros chantiers conduits en série afin de bâtir économiquement des immeubles confortables. Ce nouveau quartier absorbera celui qu'occupait la « Foire de

Milan ». Celle-ci, dont les bâtiments étaient aussi ridicules que délabrés, va être transportée un peu plus loin, sur des terrains encore libres. On vient justement de clore le concours qui avait été ouvert afin de doter Milan d'une « Foire » digne de sa puissance. Mais laissons ce quartier qui est encore dans les limbes et qui, lorsqu'il aura été réalisé, manquera peut-être d'originalité; laissons pareillement de côté l'immense nouvel hôpital, achevé en 1937, qui se trouve au nord de la ville, au delà des voies ferrées, et le nouvel aéroport civil Forlanini (c'est le nom d'un officier du génie qui joua dans le domaine de l'aéronautique un rôle analogue à celui de notre colonel Renard) : faire du neuf est moins difficile que de rajeunir un vieux quartier sans le défigurer. Parcourons donc plutôt le centre de la ville.

La célèbre cathédrale offre aux intempéries la forêt, moins belle que pittoresque, de ses pinacles, arcatures et gargouilles; ce « gothique baroque » est fragile; le marbre dont l'édifice paraît construit n'est en réalité qu'un revêtement.



FIG. 4. — MILAN. L'ABSIDE DE SAINTE-MARIE-DES-GRACES, avant le dégagement du décor primitif.

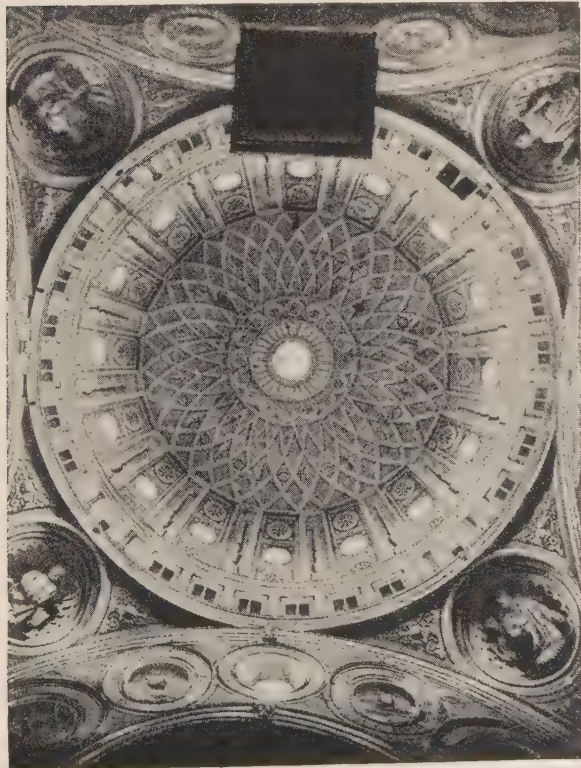


FIG. 5. — COUPOLE DE SAINTE-MARIE-DES-GRACES, avant le dégagement du décor primitif.

Comme tant d'autres cathédrales gothiques, celle de Milan a besoin de réparations continues qui ont du moins l'avantage d'entretenir une équipe d'appareilleurs et de sculpteurs empreints d'un puissant traditionalisme. Sans la survivance, dans chaque pays, de quelques ateliers de ce genre, la restauration des monuments gothiques deviendrait impossible. Actuellement, on vient de terminer une importante campagne de travaux extérieurs, et on va refaire une partie du pavement d'après un dessin donné par Pellegrini, au début du XVII^e siècle.

Des cinq portes de la façade, seule celle du milieu a reçu, en 1906, des vantaux de bronze. On a récemment décidé de terminer pareillement les autres portes et le cardinal Schuster a lui-même indiqué les thèmes auxquels chacune d'elles sera consacrée : la paix de Constantin, la vie de saint Ambroise, la destruction de Milan par Barberousse et sa reconstruction, les fastes du dôme. Chaque porte a été confiée à un sculpteur différent. On jugera ces ouvrages de bronze quand ils seront terminés. Comme on a sagement renoncé à unifier le style de la façade et que, sur un soubassement et un premier étage baroques, elle porte un second étage gothique da-



FIG. 6. — ÉTAGE DE LA COUPOLE DE SAINTE-MARIE-DES-GRACES après le dégagement du décor primitif.

tant seulement de Napoléon I^{er}, il n'y a pas, en principe, d'inconvénient, à flanquer les vantaux de 1906 de vantaux de 1938.

La basilique Saint-Laurent (fig. 2) a longtemps passé pour un édifice romain simplement transformé. La critique moderne a fait justice de cette trop séduisante opinion. L'église remonte au v^e siècle, ce qui est déjà fort honorable, mais, dans son état actuel, ayant été incendiée en 1571, elle est surtout l'œuvre, d'ailleurs remarquable, de Martino Bassi, à la fin du xvi^e siècle. De toute façon, l'édifice est assis sur les fondations d'un monument romain; ce détail est connu depuis longtemps, mais les fouilles actuellement en cours permettront sans doute de préciser d'une manière définitive les origines de la basilique. Celle-ci est entourée de trois chapelles qui, sauf quelques détails, remontent au v^e siècle et l'une d'elles, celle de Saint-Aquilin, conservait même de belles mosaïques chrétiennes de cette époque. Les travaux en cours ont permis de dégager, dans ces curieux petits édifices qui rappellent certains monuments de Ravenne, des peintures du v^e siècle, des fresques du xiv^e et du xvi^e siècle.

Mais on ne s'est pas contenté de nettoyer l'intérieur de la basilique; on a entrepris de la déli-

vrer des maisons misérables qui l'entouraient. Ce faisant, on assainit la bâtisse, on en facilite l'étude, on en révèle les beautés extérieures (les absides des chapelles, en particulier), on en fait enfin le centre et l'attraction d'un quartier qui se rénove. Déjà, au nord de la basilique, s'élève le majestueux Institut technique Cattaneo (fig. 1).

Ce n'est pas tout. Une longue colonnade romaine précède la basilique sur le cours Porta-Ticinese, mais en était séparée par une file de maisons de rapport délabrées : on vient d'abattre ces maisons, de restaurer la colonnade et d'aménager, entre celle-ci et le portail de l'église, un vaste parvis pavé d'énormes dalles. Le cours, que la colonnade étranglait, sera élargi, un square remplacera les maisons démolies au chevet de la basilique et une statue de Constantin, donnée par le Duce, ornera le parvis.

M. Mussolini s'est, en effet, intéressé personnellement à Saint-Laurent. Une somme d'un million ayant été offerte, pour que les travaux fussent commencés, par M. Motta et la Société électrique Edison, le chef du gouvernement avait



FIG. 7. — MILAN. SAN PIETRO IN GESSATE. Phot. R. Doré.



FIG. 8. — MILAN. LE CHŒUR DE SAINTE-MARIE-DES-GRACES, après le dégagement du décor primitif.

fait attribuer un autre million à l'entreprise, et les deux millions n'ayant pas suffi, il vient d'ajouter cinq cent mille livres qui permettront de terminer l'ouvrage.

L'église Sainte-Marie-des-Grâces, bien dégagée, restaurée il y a une quarantaine d'années, était en bon état, mais les siècles y avaient accumulé les couches de peinture et les décorations adventices. L'industriel Ettore Conti ayant pris à sa charge les frais nécessaires, on a pu, dans la nef gothique et dans les bas-côtés, faire reparaître une intéressante décoration peinte au milieu du xvr^e siècle; mais c'est surtout le chœur qui a bénéficié de ces travaux : sous les peintures en trompe-l'œil et les « pâtiseries » dont on l'avait affublé au début du xix^e siècle, on a retrouvé une décoration peinte de faux marbres et de *graffiti* dont la simplicité géométrique convient infiniment mieux à l'architecture si épurée de Bramante. Ces *graffiti* offrent en outre la particularité peu commune de mêler des figures aux motifs ornementaux. Les travaux ont été dirigés par MM. A. Pica et P. Portoluppi, qui viennent de publier sur la célèbre église une magnifique

monographie que nous avons récemment signalée (fig. 4, 5, 6 et 8).

On sait que l'église San-Pietro-in-Gessate (fig. 7) comprend une nef gothique semblable à celle de Sainte-Marie-des-Grâces. La munificence de Mme Adalgisa Somaini a permis de dégager les fresques du milieu du xv^e siècle qui ornaient les voûtes des bas-côtés et qui offrent une charmante décoration de motifs Renaissance et d'emblèmes religieux.

Les fresques de Bernardino Luini qui ornent l'église Saint-Maurice (Monasterio Maggiore) viennent d'être restaurées aux frais de M. Antonio Chizzolini; de même ont été réparées les étourdissantes perspectives peintes, exécutées à la fin du xvr^e siècle par Vincent Monti, qui couvrent la voûte de l'église Saint-Paul.

De belles fresques du Bergognone ont été dégagées aux frais de M. Prevosto dans la sacristie de Sainte-Marie-de-la-Passion, et un autre membre de la même famille s'intéresse à l'église Saint-Simplicien, élégant édifice gothique à trois nefs d'égale hauteur, par conséquent du type « halle » qui florira au xv^e siècle dans les pays



FIG. 9. — MILAN. RESTES DE LA PORTE DE SAINT-AMBROISE. Décembre 1937.

rhénans; mais celui-ci remonte au moins au XII^e siècle. Les travaux de restauration portent d'ailleurs non pas sur l'église, mais sur les cloîtres du XV^e siècle qui l'accompagnent et qui appartenaient jadis, comme l'église, aux bénédictins de Cluny.

Tous les voyageurs connaissent la petite église Saint-Satyre où l'on admire la célèbre perspective de Bramante; de graves lézardes s'y sont ouvertes récemment; il a fallu étayer afin de pouvoir sonder les fondations. Ces travaux sont dirigés par la Surintendance des Beaux-Arts, mais les frais sont assumés par un *Comité pour la restauration des monuments de la province de Milan*, fondé en 1936, et qui apporte aux services de l'État un concours exempt de formalités administratives.

La démolition de vieilles maisons, près de

Saint-Ambroise, a permis, à la fin de 1937, non seulement de dégager une grande tour carrée qui appartenait à l'enceinte du XII^e siècle, mais encore de retrouver les restes de la porte qu'elle flanquait et de la tour qui flanquait l'autre côté de la porte (fig. 9). Une porte semblable, encore moins bien conservée, se voit à l'autre extrémité de la ville, tandis que la jolie porte du Tessin, qui subsiste, non loin de Saint-Ambroise, près de Saint-Laurent, ne date que du XIV^e siècle. Les Milanais se sont donc préoccupés de sauver cet ancien témoignage de leur passé militaire, mais ils ne sont pas d'accord sur la façon de procéder : les uns conseillent de laisser les vestiges dans l'état où on les a trouvés, d'autres de reconstruire l'ensemble fortifié, les éléments qui subsistent permettant de le faire sans infidélité, et de le laisser bien en vue à côté de la célèbre



FIG. 10. — CHIARAVALLE MILANESE. Phot. R. Doré.

basilique; mais cette solution a l'inconvénient d'empêcher la construction de la grande maison qu'on allait élever à l'angle des rues Carducci et Saint-Victor. L'architecte intéressé propose donc de restaurer la porte, de ne pas reconstruire le tour dont il ne reste que les fondations, et de bâtir la maison neuve à la place de ladite tour : à défaut de la première, cette solution nous paraît plus pittoresque et moins hasardeuse que la seconde.

Le sénateur Silvestri se propose de restaurer l'ancien palais Fontana, qui lui appartient aujourd'hui; c'est une charmante construction de la fin du ^{xv}^e siècle qui traduit, en briques, selon l'usage lombard, un modèle florentin du Filarète. Les spécimens de ce style sont fort rares dans la région.

On sait que, à côté de la cathédrale, le Palais Royal, ancien palais des Visconti, a été défiguré par les transformations du ^{xviii}^e siècle. La trace des fenêtres du ^{xiv}^e siècle est cependant encore bien visible sur la rue Rastrelli. On projette de les restaurer et, ce faisant, une grandiose façade gothique s'ajouterait à celles du château Sforza et de l'hôpital.

Enfin, grâce à l'accord du cardinal-archevêque, du podestat et du secrétaire des faisceaux milanais, les travaux ont repris à l'ancienne abbatale de Chiaravalle (fig. 10) et, lors de notre visite, on travaillait à réparer les belles stalles du ^{xvii}^e siècle qui ornent le chœur. Il serait souhaitable de pouvoir supprimer les gros cylindres de la même époque qui enrobent les piliers gothiques, mais il est probable que cela exigerait une reprise en sous-œuvre très coûteuse et il vaudra mieux, croyons-nous, consacrer tant d'argent à des besognes plus urgentes.

*
**

La Surintendance des Beaux-Arts logeait naguère dans cette aile du Palais Royal que les Milanais appelaient pittoresquement la Manche Longue et qui fermait la place du Dôme; cette aile a été démolie en 1936 et la Surintendance, tout en surveillant de si nombreux chantiers, vient de terminer sa nouvelle installation dans une autre partie du même palais.

Laissons maintenant les monuments anciens pour signaler soit la modernisation de quartiers



Phot. R. Doré.

FIG. 11. — MILAN. PALAIS BELGIOJOSO, par Piomardini, 1715. Au fond, la maison de Manzoni.



Phot. R. Doré.

FIG. 12. — MILAN. MAISONS NEUVES DERRIÈRE L'HOTEL DE VILLE.

anciens, soit la création de nouveaux grands édifices.

Afin de décongestionner la place du Dôme, on doit ouvrir, de la rue de Turin à la rue d'Adoua, une large voie qui passera au nord de la place Missori. Le projet actuel prévoit la démolition de l'église Saint-Jean-à-la-Conque, qui sert actuellement au culte vaudois. Sans que ce petit sanctuaire lombard du XIII^e siècle soit, artistiquement parlant, bien important, il nous semble qu'on pourrait s'efforcer de le conserver. Il nous plairait de le voir subsister face au beau palais des Assurances sociales, bâti en 1930 par M. Piacentini. De toute façon, on sauvera la crypte romane sur laquelle il repose; mais qui donc ira la voir lorsque l'église aura disparu?

La nouvelle voie, coupant la rue de l'Union, entraînera la démolition du palais Cicogne, bâti au XV^e siècle en bossages à la toscane, mais on en remontera probablement la façade. Sera aussi coupée la rue Paolo de Canobbio, mais tandis que la partie septentrionale de cette rue sera élargie, la partie méridionale, d'ailleurs peu passante, sera conservée dans son état actuel. Elle n'offre aucun monument remarquable, mais c'est au n° 35 que fut fondé, en novembre 1914, par un

certain Benito Mussolini, le journal quotidien *Il Popolo d'Italia*; de ces très modestes bureaux le futur homme d'Etat allait peser sur les destinées de l'Italie; les patriotes milanais veulent conserver ce souvenir de la *riscossa fascista* qu'ils appellent familièrement le *covo*, la tanière.

Plus à l'est, le cours de Porta-Vittoria, sur lequel donne l'église San-Pietro-in-Gessate dont nous avons plus haut parlé, offrait des facilités de bâtir qui ont été largement utilisées. Depuis 1933, on y voit le palais des Syndicats de l'Industrie, construction à la vérité sans attrait, mais qui est bien peu de chose à côté de l'énorme Palais de justice (fig. 13) que bâtit actuellement M. Piacentini, l'architecte le plus en vue d'aujourd'hui, celui à qui on doit l'immense Cité universitaire inaugurée à Rome en 1935. Etabli sur l'emplacement d'une vieille caserne, il occupe une superficie d'environ 25.000 mètres carrés. Le gros œuvre est à peu près terminé. Il est entièrement revêtu de grandes plaques de marbre blanc bleuté; l'absence de décoration est peut-être due à des raisons d'économie, mais il faut avouer que les lignes simples et nues sont pleines de grandeur et contrasteront curieusement avec la masse tarabiscotée de la cathédrale.



Phot. R. Doré.

FIG. 13. — MILAN. LA TOUR DU NOUVEAU PALAIS DE JUSTICE, par Piacentini.

A proximité a été posée, en novembre dernier, la première pierre de la Maison du mutilé. A en juger par le projet qui est dû à l'architecte communal, Secchi, elle ne sera pas indigne de son grand voisin. Les Italiens ont sagement renoncé, depuis quelques années, à bâtir des édifices ultra-modernes dans les quartiers anciens de leurs grandes villes d'art; ils s'inspirent plus volontiers, tout en les modifiant, de la puissance et de la logique romaines; l'essentiel, pour l'architecture publique tout au moins, n'est-il pas d'être solide et de ne pas dater

Parmi les projets à l'étude, on peut encore signaler celui d'une fontaine monumentale à élever devant la nouvelle gare : elle meublera utilement ce vaste espace que prolonge au sud, bordée de beaux immeubles de rapport tout neufs, la large rue (il faudrait dire avenue) Victor-Pisani.

**

Bien que les Milanais puissent, en toute justice, renvoyer la balle aux Parisiens, et à tant de municipalités françaises, nous déplorerons que dans un pays où, précisément, les élites sont mieux écoutées que chez nous, on change à la légère le nom des rues. On se demande, par exemple, pourquoi la place des Marchands, décor médiéval saisissant, s'appelle aujourd'hui place de la Jeunesse. Il nous semblait que les marchands avaient joué, dans le passé de Milan, un rôle suffisamment important pour qu'on conservât ce nom si simple et si justifié, quitte à consacrer à la jeunesse quelque place d'un beau quartier moderne. Pourquoi de même avoir remplacé la rue Large par la rue d'Adoua? Quiconque sait lire un plan de vieille ville comprenait la signification de l'ancien nom.

**

Nous avons dit, au début de cet article, que, jusqu'ici, l'urbanisme avait, à Milan, manqué de méthode. C'est tout récemment, au mois de mars de

la présente année, qu'a été constituée une « Junte consultative du plan régulateur », présidée par l'architecte Gaëtan Moretti, et qu'a été créée, parmi les services municipaux, une « division urbanistique ». L'expérience seule montrera la valeur de cette organisation.

Nous avons souligné le rôle très utile que jouaient à Milan les initiatives privées; il y aurait probablement intérêt à les coordonner. On peut penser que le goût de la grandeur et le sens de l'autorité aidant, tous les efforts se fonderont en un ensemble harmonieux.

**

Milan aura toujours trois défauts : d'être bâtie en plaine, de n'être pas traversée par un fleuve, de manquer d'environs pittoresques. Mais que le voyageur cultivé se rassure : son riche patrimoine artistique n'est pas menacé et le retiendra toujours plus longtemps qu'il n'avait prévu. La basilique Saint-Ambroise laisse un souvenir inoubliable de force équilibrée. Le château, l'Ospedale Maggiore, la maison Borromée conservent admirablement l'air du temps des Sforza; le chœur de Sainte-Marie-des-Grâces, Saint-Laurent représentent non moins bien le génie de la Renaissance. Innombrables sont les monuments baroques, et la place Saint-Alexandre offre de cette période un ensemble « milanesissimo » auquel il ne sera pas touché. Et il y a encore le délicieux quartier bourgeois du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, qui s'étend entre l'hôtel de ville et le Jardin public et qui,

dans un parfait état de conservation, n'a rien à réclamer. Quoi de plus charmant que la petite place Belgioso, qui conserve le souvenir de l'héroïne du Risorgimento, et au fond de laquelle s'élève, débarrassée d'une verrue que nous montrent les aquarelles romantiques, la maison où mourut Manzoni? (fig. 11). On l'a classée monument national et on va la transformer en musée.

Robert DORÉ.



Phot. R. Doré.

FIG. 14. — MILAN. VIA BIGLI.

B I B L I O G R A P H I E

Annales de l'École des Hautes Etudes de Gand.
t. II. *Etudes d'archéologie grecque.* — Gand,
1938.

Signalons dans ce fascicule les remarquables études de MM. Yves Béquignon : *Sur l'itinéraire d'Apollon dans la suite pythique.* — Joseph Bidez : *La découverte à Trèves d'une inscription en vers grecs célébrant le dieu Hermès.* — Pierre Demargne : *Crète-Egypte-Asie. Perspectives d'hier et d'aujourd'hui.* — Robert Flacelière : *Le fonctionnement de l'oracle de Delphes au temps de Plutarque.* — Pierre de la Coste-Messelière : *Frontons delphiques.* — Charles Picard : *Néréides et Sirènes, observations sur le folklore hellénique de la mer.*

J. B.

HUGO PERLS. — *L'art et la beauté vus par Platon.* — Paris, Albert Skira, 1938, in-8°, 149 p. (Couverture par Raoul Dufy.)

Six conférences données à l'Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris sont ici rassemblées : Le jugement esthétique — L'imitation dans les beaux-arts — Le génie et la règle — L'autonomie de l'esthétique — L'inspiration de l'artiste — Le plaisir de l'amateur. — M. Hugo Perls se fait le champion de l'esthétique platonicienne fondée, comme on sait, sur l'idée du beau, et la dissociation de l'âme et du corps. L'art est le produit d'Eros, d'un élan primordial vers le divin. A cette pureté idéale s'opposent tous les autres concepts : imitation, règles ou goût. Le plaisir qui naît de la contemplation esthétique procède de l'élimination rigoureuse de toute autre considération, savoir ou intelligence, raison ou mathématiques, science ou connaissance, métier ou technique. De même qu'il n'y a pas de procédé transmissible qui puisse se substituer à l'amour pur de l'artiste, il n'y a pas non plus de directive qui puisse guider le jugement de l'amateur. La seule valeur appréciable, c'est l'aimant, la pierre d'Euripide, et nulle contrainte d'aucune sorte ne saurait s'imposer à la liberté de la création ou de la jouissance idéale qu'elle suscite : « plaisir sans intérêt ». « L'artiste, dit Platon, regarde en deux directions, vers ce qui est le divin même, et vers l'autre qui ressemble seulement à Dieu, et de cette façon naîtra une très belle œuvre d'art. » J'ai cité cette phrase comme exemple de la vision sublime du philosophe, et aussi pour montrer que malheureusement la langue par quoi s'exprime le commentateur n'est pas sans défauts. C'est dommage, car ce petit livre plein de pensée mérite d'être lu et relu, et l'humour n'y manque pas.

J. B.

R. BARROUX. — *Dagobert, roi des Francs.* — Paris, Payot, 1938, in-8°, 225 p. (Bibliothèque historique.)

Ce livre qui se lit sans fatigue, laisse dans la mémoire une bonne image d'un souverain que les Français ne connaissent guère, je le crains, que par la chanson où Saint Eloi rime avec « o mon roi ». Le tableau de la société mérovingienne m'a paru particulièrement réussi, mais M. Barroux, qui pourtant est un spécia-

liste, s'entête, comme tant d'autres moins bien informés, à appeler Chilpéric le père de Clovis, dont le Cabinet des Médailles garde l'épée. C'est Childéric qu'il faut dire. Le joyau qu'on vient de citer marque, comme on sait, une date dans l'histoire de l'orfèvrerie cloisonnée. Le rôle de Dagobert dans les arts s'affirme par la construction de la basilique de Saint-Denis, et par la faveur accordée à toutes ces industries dont son illustre ministre fut le patron. Rappelons-nous encore que le trône de Dagobert est à la Bibliothèque Nationale, près d'autres chefs-d'œuvre de la même époque?

J. B.

J. BAUM. — *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne.* — Paris, Editions d'Art et d'Histoire, 1937, 33×25, 147 p., 80 pl.

L'attention des chercheurs se porte de plus en plus vers les périodes de formation d'un art, vers les questions complexes des origines, c'est pourquoi un ouvrage comme celui du professeur Baum, illustré d'admirables planches, prend aujourd'hui toute sa valeur. M. Bréhier avait tenté une première esquisse de l'évolution de l'art en Occident depuis les grandes invasions jusqu'au déclin du monde carolingien; l'ouvrage de M. Baum embrassant l'ère mérovingienne et ses origines, étudie d'une façon plus exhaustive cette période capitale pour la formation de l'art du haut moyen âge pendant laquelle, grâce aux grandes invasions, le monde oriental est en contact étroit avec le monde occidental. Deux conceptions opposées de l'art s'affrontent, celle des peuples méditerranéens, héritiers de la culture classique, pour lesquels « l'homme est le centre du monde », celle des peuples du Nord tout ornementale. Le champ choisi par l'auteur, celui de la sculpture « figurée », met en valeur mieux qu'un autre le dualisme de l'art mérovingien, tributaire à la fois du monde classique et du monde nordique, les forces contraires qui s'affrontent dans cette période de « chaos », d'échanges, de mouvements incessants plus féconde peut-être que toute autre.

Comme préface au développement de l'art mérovingien, M. Baum brosse un tableau rapide des principaux « milieux » qui ont participé à sa formation : monde classique, monde scythe qui crée dans d'admirables bijoux une faune étrange, un style animalier qui se répand jusqu'en Chine et jusque sur les bords du Danube; monde celtique dont le berceau est la Gaule et l'Allemagne du Sud et qui, avec la conquête de la Grande-Bretagne s'étend jusqu'à l'Irlande, perméable aux influences méditerranéennes et aux influences scytho-sarmates; monde mouvant des tribus germaniques venues de Scandinavie qui ne se stabilisent qu'au IV^e siècle. M. Baum retrace les grands mouvements des migrations qui transforment l'Europe, mouvements vers l'Ouest qui, par vagues successives, amènent d'Orient des peuples nouveaux poussés par le flux montant. Saxons, Burgondes, Goths, Wisigoths, Ostrogoths, Lombards sont peu à peu gagnés au christianisme, « intermédiaire le plus important de la culture entre les Méditerranéens et les Nordiques ».

Une seconde partie comprend l'histoire de l'évolution de l'art mérovingien depuis les invasions, de sa formation, de ses débuts, de son épanouissement, de

sa survie pendant le VIII^e siècle. a) *Les Goths*, héritiers des traditions artistiques scytho-sarmates, jouent un rôle prépondérant pendant la période de formation d'un art nouveau, ils adoptent les admirables techniques des orfèvres sarmates, les formes zoomorphiques de leur répertoire ornemental, dans des fibules en forme de cigales, à têtes d'oiseaux, qui vont devenir communes à toutes les tribus germaniques. b) *Le début de l'art mérovingien* est caractérisé par les persistances des traditions décoratives scytho-sarmates transmises par les Goths, par la prédominance des thèmes zoomorphiques. Les influences classiques sont sensibles dans les bractéates, copies directes plus ou moins rudimentaires des médailles romaines exportées en quantité depuis le IV^e siècle. Des modèles romains inspirent aussi les sculpteurs monumentaux lorsqu'ils taillent de lourds visages aux modelés pleins, comme les têtes du musée de Vienne¹. c) A cette période de formation succède pendant le VII^e siècle une période d'épanouissement. Des formes décoratives nouvelles apparaissent, l'influence orientale cesse d'être toute-puissante. Une faune « organique » est remplacée brusquement par une faune étrange, mi-entrelacs, mi-animale faite « de têtes de serpents, de corps de serpents, de têtes d'oiseaux, de becs, d'yeux juxtaposés pêle-mêle », agitée d'un « mouvement incessant ». Des formes nouvelles surgissent tout d'abord en Scandinavie orientale.

Alors qu'un art abstrait, purement ornemental, semble régner dans les arts mineurs, la sculpture monumentale accueille des formes décoratives méditerranéennes : des rinceaux, des feuilles d'acanthé, décorent les sarcophages d'Aquitaine, les croix qui se dressent dès la fin du VII^e siècle en Angleterre. Des traditions romaines revivent dans le décor des églises wisigothiques. Les bractéates montrent le conflit entre les traditions classiques et les traditions d'ornemanistes abstraits des peuples nordiques, les unes sont les copies fidèles des monnaies romaines, les autres en sont une transposition, les « formes organiques » se dissolvent complètement. M. Baum suit le développement du style ajouré dans le groupe des casques scandinaves où se perdent peu à peu les traditions classiques qui avaient inspiré la stèle de Møjebro, dans le groupe des boucles de ceinture des Burgondes, Francs, Wisigoths, Alamans et Longobards, dans les cassettes. d) Les doubles tendances de l'art mérovingien persistent pendant le VIII^e siècle, en Gaule, dans la série très riche des sarcophages étudiés par M. Couil, en Angleterre où les traditions méridionales prédominent dans le Sud, surtout à Cantorbéry, tandis que se continuent encore, en Northumbrie surtout, les traditions purement ornementales venues d'Irlande, en Italie, où certaines monnaies répètent des prototypes nordiques alors que la sculpture monumentale s'inspire de modèles byzantins, coptes ou iraniens, en Espagne, en Scandinavie où le style Viking se poursuit jusqu'au début du X^e siècle.

Après avoir caractérisé les tendances générales de l'art mérovingien, évoqué les foyers producteurs les plus riches, l'auteur dans une troisième partie analyse une série d'œuvres : le mobilier funéraire, les sarcophages gaulois, les monnaies, les fibules, les rouelles de suspension et les casques.

Grâce à la série admirable des planches où se trouve pour la première fois réunie une documentation souvent inédite, grâce à un répertoire bibliographique très complet, l'ouvrage de M. Baum est un précieux instrument de travail. Un panorama de l'art mérovingien se déroule devant nos yeux, la trame si compliquée des influences se noue ; et de tant d'objets évoqués dont quelques-uns comme le cavalier de Stabio ou le cheval puissant de Veggerslev nous révèlent l'attrait de cet admirable art ornemental, la force créatrice du génie « mérovingien » s'impose à nous.

J.-L. MICHEL.

ANTONIO NOGUEIRA GONÇALVES. — *Novas Hipóteses acerca da arquitectura românica de Coimbra*. — Coimbra, 1938. In-8°, 230 p., (Nouvelles hypothèses sur l'architecture romane de Coïmbre.)

Cette remarquable étude d'un archéologue portugais sur l'architecture romane à Coïmbre intéresse autant l'histoire de l'expansion de l'art français que l'histoire de l'art au Portugal : car la conclusion à laquelle arrive l'auteur, c'est que les deux principales églises romanes de Coïmbre : l'église monastique de Sainte-Croix (Santa Cruz) et l'ancienne cathédrale (Sé Velha) sont toutes les deux l'œuvre d'un architecte d'origine auvergnate : Maître Robert de Clermont.

De l'église romane de Santa Cruz, dont la première pierre fut posée en 1131 et qui fut achevée avant 1150, il ne reste malheureusement presque rien, puisqu'elle a été rebâtie en même temps que le monastère au commencement du XVI^e siècle. Mais les quelques fragments conservés et d'anciennes inscriptions permettent de la restituer dans ses caractères essentiels.

Nous savons que la nef de 11 mètres de largeur était épaulée par des collatéraux voûtés en berceau sous lesquels s'ouvraient les chapelles : la largeur du vaisseau, l'absence de tribunes révèlent des influences provençales d'autant plus explicables que le monastère portugais de Santa Cruz s'était affilié à Saint-Ruf d'Avignon.

L'ancienne cathédrale (Sé Velha), qu'on aurait pu avoir l'idée de démolir pour construire la nouvelle sur son emplacement, est par bonheur restée intacte et permet, à défaut de l'abbatiale de Santa Cruz et de nombreuses églises paroissiales détruites ou adultérées au XVIII^e siècle, d'étudier l'architecture romane du Portugal dans son plein épanouissement. Elle date de la seconde moitié du XII^e siècle (1162-1184) ; c'est une église fortifiée dont la nef en berceau est flanquée de bas-côtés voûtés d'arêtes surmontés de tribunes. Le chevet dominé par une tour-lanterne du XIII^e siècle se compose d'une grande abside arrondie accostée de deux absidiales.

C'est, comme on l'a noté depuis longtemps, la formule du *roman auvergnat* et la vieille cathédrale portugaise appartient visiblement à la même famille que Notre-Dame du Port de Clermont, l'église fortifiée de Royat, les églises de Brioude, d'Issoire, de Saint-Nectaire, d'Orcival. La Sé Velha de Coïmbre ne se distingue de ces prototypes auvergnats que par quelques détails empruntés aux grandes églises de pèlerinage : Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques-de-Compos-

1. Les têtes du château de Natural sont d'une date beaucoup plus tardive.

telle, et une décoration sculptée qui suppose une main-d'œuvre musulmane.

Un document du XII^e siècle nous livre le nom de l'architecte de ces deux édifices : Maître Robert (Robertus) dont le pays d'origine et d'apprentissage ne peut être que la province d'Auvergne. Il partit vers 1130 pour le Portugal en empruntant très certainement la route du pèlerinage de Saint-Jacques, le fameux *Camino francis*. Les principales étapes de son itinéraire furent Conques, Saint-Servin de Toulouse où le chevet, le transept et les premières travées de la nef étaient déjà construits, enfin Saint-Jacques-de-Compostelle où il étudia le Portail des Orfèvres. Il put ainsi compléter son éducation artistique.

Après avoir dirigé la construction de Santa Cruz en s'inspirant de la maison-mère Saint-Ruf d'Avignon, il émigra en 1147 à Lisbonne où il avait été appelé par le roi. Mais l'évêque de Coïmbre, don Michel Salomon, qui avait été prieur de Santa Cruz, lui demanda les plans de sa cathédrale. Un document d'archives nous apprend que Maître Robert fit quatre fois le voyage de Lisbonne à Coïmbre pour vérifier l'exécution de ses projets et donner des instructions aux tailleurs de pierre qui travaillaient sur le chantier.

Nous ne saurions trop remercier M. Antonio Nogueira Gonçalves d'avoir ainsi reconstitué avec plus de précision que ses prédécesseurs la féconde activité d'un grand architecte français qui a transplanté à Coïmbre, en l'adaptant à son nouveau milieu, l'art roman auvergnat et qui mérite d'être considéré comme un des grands initiateurs de l'art portugais.

LOUIS RÉAU.

ADOLFO VENTURI. — *Storia dell'arte italiana*.

Vol. XI, partie I. *L'architettura del cinquecento*. — Milan, 1938, in-4°, 968 p., 876 phot.

Ce nouveau volume de l'histoire colossale entreprise par un maître, Adolfo Venturi, traite d'un sujet dont l'ampleur, la richesse ne peuvent manquer d'étonner le lecteur, ne fit-il que feuilleter ce tome dont chaque page porte une image. L'extraordinaire abondance des ouvrages d'architecture en Italie, au XVI^e siècle, la diversité des formes, et cet élan constructeur qui suscite tant d'architectes, forcent l'admiration, quand bien même notre goût hésite devant bien des conceptions qui nous demeurent étrangères. Voici les titres de chapitres : Léonard de Vinci — Bramante — Andrea Sansovino — Raphaël et ses élèves, Jules Romain, Lorenzetto, Polidoro da Caravaggio, Giovanni da Udine — Baldassare Peruzzi — Sebastiano Serlio — Les deux Antonio da Sangallo et leurs descendants — Les architectes du Nord, Fra Giocondo, Cristoforo Solari, l'Abano, Trammello, les Zaccagni, Andrea Marchesi da Formigine, Rocco da Vincenza, les Buon, lo Scarpagnino, Giorgio Spavento, Tullio Lombardo — Les architectes du centre de l'Italie, Girolamo Genga, Nicola da Caprarola, G. B. Caporali, Cola dell' Amatrice, Battista Lucano, G. F. Rustici, Baccio da Montelupo, Antonello Gagini. Parmi eux, deux sont venus en France, Fra Giocondo qui jette deux ponts sur la Seine, et Serlio, qui devient sous François I^{er} architecte général des bâtiments de France. Deux Espagnols, Bartolomeo et Diego Ordóñez travaillent à Naples. Enfin on sait le rôle des Léoni et de Trezzo auprès de Philippe II, lors de la construction de l'Escorial. On connaît la méthode

rigoureuse de M. Venturi, qui n'a pas reculé devant l'énorme tâche de nous donner un *corpus* de l'art italien. La somme de renseignements ici accumulés n'empêche point qu'un jugement subtil s'exprime à tout propos. L'architecture qu'on nous présente, c'est moins celle de la Renaissance qu'un néo-classicisme dont la domination fut parfois un peu lourde. Elle a recouvert des vestiges plus anciens qu'on s'efforce parfois de remettre au jour. Si l'Italie à l'époque gothique ne nous offre rien qu'on puisse comparer à la magnifique floraison de France, son prestige s'affirme dans un style romain renouvelé, par une puissance d'imagination qui demeure incomparable.

J. B.

L'Antico tessuto d'arte italiana nella mostra del tessile nazionale. — (Roma 1937-38, xvi). —

Rome, Libreria dello Stato, 1937, in-4°, 195 p., 179 illustrations, dont 17 en couleurs.

L'exposition des anciens tissus italiens à Rome a donné lieu à un ouvrage très intéressant qui vient de paraître à la Libreria dello Stato. A la suite de la préface de M. G. Scanga, qui nous donne dès l'abord une idée claire de l'Exposition, M. Luigi Serra, qui s'est voué avec passion et intelligence à l'étude de l'art du Moyen Age et de la Renaissance, trace dans une introduction précise et documentée l'évolution de l'art des tissus italiens. Il parle d'abord des premiers tissus italiens de l'époque chrétienne et arrive, à travers les admirables produits des fabriques de Palerme et de Lucques, à l'époque gothique, au « quattrocento », si riche et si florissant grâce au concours d'artistes célèbres tels que Sassetta, Antonio Pollaiuolo, Botticelli, Jacopo Bellini, Leonard, Signorelli; au grandiose XVI^e siècle avec Florence, Venise, Milan; au XVII^e siècle rempli par le luxe de Venise et de Gènes surtout; au rococo plein de grâce avec ses délicieux caprices; à l'époque néo-classique représentée par le manteau que revêtit Napoléon I^{er} à l'occasion de son couronnement à Milan, en 1805. Ainsi se trouve savamment résumée l'évolution de tant de siècles riches en art. Cette introduction précède un catalogue très détaillé de toute l'Exposition, on y trouve décrit chaque tissu et cette description est accompagnée de données historiques et d'une bibliographie. C'est un excellent ouvrage, d'une remarquable valeur scientifique, qui s'adresse non seulement aux savants, mais aussi aux personnes cultivées, par la simplicité et la clarté de son contenu, et par la richesse des illustrations qui reproduisent presque tout l'essentiel de l'Exposition. Ces illustrations sont très nettes, et celles en couleurs, si difficiles d'habitude à reproduire, font preuve du goût exquis et de l'habileté de l'éditeur. Le volume, qui a été mis en vente à un prix très modéré (80 lire) est d'une fort élégante typographie; il est présenté richement relié en parchemin et toile, avec des impressions en or reproduisant le motif flamboyant du « paliotto » du Musée Poldi-Pezzoli, qu'on attribue, à cause de la finesse du dessin, à Léonard de Vinci.

GIULIO R. ANSALDI.

ANTONIO MORASSI. — *Disegni antichi della Collezione Rasini in Milano*. — Milano, U. Hoepli, 1937.

C'est une publication aussi utile qu'intéressante et instructive, très bien présentée. Le directeur du Musée

de la Brera nous offre dans l'introduction un abrégé de l'histoire du dessin et des collectionneurs des dessins anciens, et le catalogue est rédigé avec beaucoup de soin. Morassi attribue avec Fiocco la « Résurrection du Christ » (autrefois Coll. Grandi sous le nom de Zoppo) à Mantegna, et une petite étude pour une bataille (ex Dubini, Milan) à Léonard de Vinci. Nous trouvons des dessins remarquables de Credi, Melzi, Carpaccio, Mansueti, Montagna, Lotto. Le « prophète », donné à P. Bordone doit dater de la jeunesse de cet artiste : il est très influencé par le Titien jeune et ce dessin « classique » à la plume ne saurait être postérieur à 1525. Outre des dessins excellents de Jacopo Tintoretto, nous voyons des études d'après des bustes de Césars romains, signées par « Madona Marietta » la fille de l'artiste. Ceci nous permet d'attribuer à cette élève du grand maître d'autres études semblables (par exemple à Oxford) moins fortes que celles du père qui traitent les mêmes sujets.

Le Seicento et le Settecento italien, surtout les écoles de Milan et de Venise sont très bien représentés dans la collection Rasini. Parmi les écoles du Nord, nous mentionnerons surtout le portrait de Stalbert par Van Dyck (ex Heseltine), de l'école française des dessins de Lagneau, Dumonstier, Claude Lorrain, Boucher et Gravelot.

A. L. M.

GIUSEPPE FIOCCO. — *Mantegna*. — Traduction de JEAN CHUZEVILLE. — Paris, librairie Gallimard, 1938, in-8°, 246 p., 215 reproductions. (Collection Le Musée de la Pléiade, dirigée par Marco Broglio.)

Andrea Mantegna, né en 1431, est au début de sa vie une découverte de Squarcione, le maître trop ingénieux qui passa pour le « gymnasiarque » de la peinture padouane renouvelée. Il exploita si outrageusement son élève que celui-ci dut tenter un procès fameux à son père adoptif. Si Mantegna ne doit guère à cette tendresse néfaste et intéressée, son véritable précurseur est Niccolò Pizzolo, avec qui il travailla à la chapelle des Oratori, aux Eremitani de Palerme. Dès 1455, on note chez lui cette ferveur pour l'antiquité classique qui a pu abuser les critiques sur l'essence même de son art. Il épousa la fille de Jacopo Bellini, et subit fortement l'influence de son beau-père, en même temps qu'il fréquenta les humanistes de l'école padouane, Filelfe, Vittorino da Feltre, Guarino, Chrysoloras, et contempla à côté des camées ou des monnaies antiques, les sculptures de Donatello. En 1454, il part pour Venise. Le retable de Vérone est de 1458. En 1460, il s'établit à Mantoue, et devient le peintre officiel des Gonzague. Feliciano lui dédie son recueil d'inscriptions, et en 1464 il fait une longue promenade archéologique le long du lac de Garde. C'est alors qu'il décore la Chambre des époux, au Palais de Mantoue, et qu'il peint le fameux Triomphe de Jules César (1484), aujourd'hui à Hampton Court. Après un voyage à Rome, il revient à Mantoue « peintre de clair-obscur, à la façon d'un bas-relief à fond plat, qui se développe devant les murs de la campagne romaine ». Dès 1466, il s'adonne à la gravure, à Florence, où il connaît Finiguerra et Baccio Baldini. Son talent de sculpteur est attesté par le monument des Cornaro, aux Frari, qui

date de 1454, et par son propre buste, à Sant'Andrea de Mantoue. On connaît de sa main nombre de cassoni ; enfin il est architecte, et édifie lui-même son atelier. Telles sont les diverses faces de ce génie polymorphe, austère et d'une fascinante volonté, qui associe dans ses œuvres le style roman et le rythme byzantin. Ailleurs, M. Fiocco parle avec bonheur de cette forme qu'il a créée, et qui tend à l'absolu, de cristal plutôt que de chair. Humaniste et réaliste à la fois, pourtant, on décèle en lui un sentiment où subsiste le résidu d'un gothique transfiguré, équilibré et régularisé par le classicisme. En lui s'opère la soudure entre Florence et l'Europe, il est l'un des artisans les plus efficaces de ce grand travail universaliste qui s'opère dans l'Italie du Nord au xv^e siècle. C'est encore « le père non corrompu de fils corrompus, chez qui la véritable expérience chrétienne, religieuse et spirituelle, le sens des intimes rapports de la *charitas*, le nouveau contenu de la vie et l'intime sentiment humain, exalté dans l'art de la Renaissance, à travers les nombreux et difficiles problèmes de la nouvelle technique, n'a jamais fait naufrage ». Art dépouillé jusqu'à l'abstraction, mais toujours sensible, que lui doivent Corrège, Rembrandt et Albert Dürer ? — Le livre de M. Fiocco vise à nous donner le *corpus* d'une œuvre si vaste. La chronologie raisonnée, les commentaires sur les illustrations, la biographie qui l'accompagnent, achèvent d'en faire un instrument de travail, mais on en retiendra la pensée subtile, bien que la forme même, sous le vêtement de la traduction, la rende souvent d'un abord assez difficile.

J. B.

FRANZ STADLER. — *Hans von Kulmbach*. — Vienne, Verlag von Anton Schroll & Co, 1936.

L'histoire de l'école de Nuremberg reçoit des clartés nouvelles grâce à ce très important ouvrage de M. Franz Stadler. Nous y suivons, dès ses débuts, Hans von Kulmbach, dont les premiers dessins, au trait hésitant et court, ne laissent point encore prévoir celui qui doit nous apparaître désormais comme le premier disciple de Dürer, et parfois même son égal. Rien de plus intéressant, à cet égard, que de comparer son *Adoration des Mages* avec le tableau de Dürer, sur le même sujet, qui est aux Offices. En tout cas, le coloriste en lui était meilleur que le dessinateur et profondément original. Mais c'est surtout dans ses admirables portraits qu'il a atteint sa perfection.

Sans doute Hans von Kulmbach a-t-il été en rapports avec d'autres écoles que le seul atelier de Dürer. Neudörfer, le vieux chroniqueur de l'école de Nuremberg, parle de l'influence de Jacopo de Barbari. Mais M. Stadler repousse cette hypothèse et montre que, si Kulmbach a connu des influences étrangères, ce ne peut être que par les séjours qu'il fit en Pologne. Sur ceux-ci il parvient à fixer un certain nombre de dates et d'informations. De même décèle-t-il, dans les traits et les costumes des personnages de Kulmbach, d'intéressantes traces polonaises. Un excellent catalogue de l'œuvre du peintre, ainsi que de ses copies et de ses ouvrages douteux, termine ce livre considérable et présenté sous un aspect monumental.

G. W.

R E V U E D E S R E V U E S

L'ART ET LES ARTISTES (N° 1, 1938). CHARLES FEGDAL, *Le dernier impressionniste, Armand Guillaumin* (1841-1927). L'auteur dégage l'importance de l'art d'Armand Guillaumin, mort quelques années après Claude Monet et qu'il situe à côté des plus grands maîtres de l'impressionnisme français. Cet article fait suite à l'exposition de la Galerie de l'Elysée consacrée aux œuvres de cet artiste.

LES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA FRANCE (1937, fasc. 6). G. CHENESSEAU, *Les fouilles de la cathédrale d'Orléans*. Les nouvelles fouilles ont mis au jour les vestiges des édifices qui ont précédé le chœur actuel de la cathédrale d'Orléans, et dont les plus anciens se rapportent sans doute à la basilique élevée par l'évêque saint Euverte au IV^e siècle. D'une importance particulière sont les vestiges du chœur de la cathédrale romane. L'auteur signale également l'intérêt des objets d'orfèvrerie, dernièrement exposés au Louvre, mis au jour dans les sépultures du XIII^e et du XIV^e siècles découvertes au cours des fouilles. — PAUL DESCHAMPS, *Le Musée des Monuments français*. L'auteur expose les résultats des remarquables travaux qu'il a accomplis avec une vaillante équipe de collaborateurs pour la réorganisation, sous le nom de Musée des Monuments français, de l'ancien Musée de Sculpture comparée du Trocadéro. — PAUL VERDIER, *Il y a cent ans. Travaux et dépenses effectués en 1837. — La création de la médaille des Monuments Historiques*. — H. NODÉ, *Souvenirs* se référant aux travaux de l'auteur, en tant qu'inspecteur des Monuments Historiques, à une époque moins outillée que la nôtre pour des travaux de cet ordre, au début de ce siècle, dans le département de l'Ardèche, et particulièrement à l'église romane de Thines et à l'église de l'ancienne abbaye cistercienne de Mazan.

OULD-HOLLAND (Fasc. IV, 1938). — M. Y. SCHREITLEN, *L'Œuvre de jeunesse de Jacob Cornelisz*. Après avoir rappelé que les seules œuvres connues jusqu'ici de Jacob Cornelisz datent des vingt-cinq dernières années de la vie de cet artiste, l'auteur analyse quatre peintures dont il situe l'exécution entre les années 1490 et 1505 et qu'il attribue au même maître. Il s'agit de la *Descente de Croix*, anciennement dans la collection Figdor, attribuée jusqu'ici à un maître de Haarlem, et que l'auteur donne à Jacob Cornelisz en raison des affinités qu'il y relève avec le dessin signé de celui-ci, représentant les *Trois croix*, du Cabinet des Estampes de Stuttgart. Les deux autres peintures sont le *Martyre de Sainte Lucie* et la *Crucifixion* du Rijksmuseum d'Amsterdam, considérées jusqu'ici comme étant de la même main que la peinture de la collection Figdor; l'auteur amplifie son argumentation en les comparant avec des œuvres connues et assignées à Jacob Cornelisz ainsi qu'avec des gravures sur bois qu'il lui avait déjà attribuées dans son ouvrage sur les *Gravures sur bois hollandaises et flamandes du XV^e siècle*. La quatrième peinture est la *Messe de Saint Grégoire*, conservée à Zurich, dont il note aussi les analogies avec des gravures. Jacob Cornelisz, chef de l'Ecole d'Amsterdam, serait ainsi lui-même originaire de l'Ecole de Haarlem. — J.-Q. VAN GELDER, *La date du portrait de P. v. d. Broecke, par Frans Hals*. Contrairement à

l'opinion courante qui le situe plus tard, l'auteur date de 1633 le portrait de Pieter van den Broecke de Kenwood Park, legs Iveagh. Cette date certaine est donnée par une gravure de l'œuvre exécutée par A. Matham pour le journal de Pieter van den Broecke, publié à Haarlem en 1634. La chaîne en or portée par le personnage est un cadeau qu'il reçut en 1630, à son arrivée en Hollande. — A. BREDIUS, *Un portrait de la jeunesse de Rembrandt, par lui-même*. Ce portrait datant de 1630 serait postérieur à celui du Mauritshuis (1627), mais aurait été exécuté d'après le modèle lui-même. — PAUL FRANKL, *Les tableaux du rapt de Perséphone par Lambert Sustris, Rubens et Rembrandt*. D'après les gravures du *Rapt de Perséphone* par Lambert Sustris (au Fitzwilliam Museum de Cambridge, depuis 1936), exécutées par Sadeler et Delignon, on constate que la vue de l'Acropole d'Athènes, qui figure sur le fond de cette peinture, a dû être ajoutée après 1808, au moment de la restauration de celle-ci. On sait que le tableau passa jadis de Padoue en Angleterre via Munich et Paris. L'auteur suppose qu'entre Munich et Paris il a pu être vu à Amsterdam par Rembrandt, dont l'œuvre reproduisant le même sujet, aujourd'hui à Berlin, s'en rapproche beaucoup. Rembrandt a cependant ajouté quelques détails qu'il a pu tirer de la *Perséphone* perdue de Rubens, dont une gravure de Soutmann conserve l'image. L'analyse des trois compositions (ainsi que de celle de Coypel) est intéressante quant à l'étude comparée de l'interprétation de l'antique par des générations et des tempéraments d'artistes différents. — LOUIS DIMIER, *Les œuvres des Ecoles des Pays-Bas en France*. Importantes mises au point et attributions d'après les œuvres qui ont figuré en 1937, à l'exposition des Chefs-d'œuvre de l'Art français de Paris. — J. KNOEF, *Un portrait collectif par Wybrand Hendriks*. L'auteur identifie ce portrait avec celui qui figure dans la vente de cet artiste (27 février 1832), ce qui montre qu'il représente les membres de la Société des Artistes de Haarlem dont il cite quelques noms. — JACOB POR, *Examen technique d'une peinture murale de Breda*.

RIVISTA D'ARTE. (1938, N° 2). — AL BUSUTOCEANU, *Una nuova Pietà del Bramantino*. L'auteur continue, dans cet article, à nous apprendre et à nous expliquer les richesses de la Collection Royale de Roumanie dont il publie d'ailleurs un catalogue complet, actuellement sous presse aux Editions *Les Beaux-Arts*. Après les œuvres du Greco que Paris a pu admirer en 1937, à la Galerie de la *Gazette des Beaux-Arts*, après celles de Domenico Veneziano présentées au XIV^e Congrès International d'Histoire de l'Art, après celles du Corrège publiées ici même récemment, etc., voici une *Pietà* de Bramantino, une des plus intéressantes compositions de ce maître. L'auteur la situe dans l'époque du milieu de la vie de l'artiste, postérieure au voyage de celui-ci à Rome, c'est-à-dire à 1508, entre les années 1510 et 1518, et à côté du *Triptyque* de l'Ambrosienne de Milan, de la *Madone* et de la *Crucifixion* de la Brera de Milan et de la *Pieta* de la collection Berolzheimer, de Munich. Contrairement à l'opinion émise par M. Suida, l'auteur considère cette dernière œuvre comme étant une réplique d'après un original perdu.

ASSIA RUBINSTEIN.

2^e édition

HISTOIRE DU CHATEAU DE BAGATELLE

PAR

GEORGES PASCAL

Conservateur-adjoint du Musée Carnavalet

Un volume, 20 × 14

78 pages, 32 ill.

Prix : 18 frs

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION

D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ

PARIS VIII^e

Sous presse :

AL. BUSUIOCEANU

Les tableaux anciens
de la Galerie de
S. M. le Roi Carol II
de Roumanie

PREMIÈRE PARTIE
(En deux volumes)

Ecoles Italienne et Espagnole

Environ 300 pages de texte
et 120 planches en héliogravure

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION

D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ

PARIS VIII^e

A LA CROIX DE LORRAINE
MAISON FONDÉE EN 1760

CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX

SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE

10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

LA VIE ARDENTE
DE

Paul GAUGUIN

PAR

RAYMOND COGNIAT

AVEC UNE PRÉFACE

D'HENRI FOCILLON

Professeur au Collège de France

Une biographie très vivante, accompagnée d'une étude critique et d'un catalogue des principales œuvres du maître; des documents inédits; un essai de classement de l'œuvre gravé; un chapitre sur l'ethnographie de Tahiti.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ

PARIS-VIII^e

Un vol. in-8° Prix : 10 fr.

Les Catalogues des Expositions de « Beaux-Arts » et de la « Gazette des Beaux-Arts »

- N° 1. — *Exposition Goncourt*. Préface de Pol Neveux, de l'Académie Goncourt. — 28 illustrations. — 152 pages 10 francs
- N° 2. — *Un siècle de peinture naïve*. Préface de Raymond Cogniat. — 3 illustrations.. 1 franc
- N° 3. — *Exposition Félicien Rops*. Lettres inédites de Félicien Rops à Rassenfosse. — Biographie. — Bibliographie. 14 illustrations 3 francs
- N° 4. — *Exposition de l'Ecole Paul Colin* 1 franc
- N° 5. — *Vieilles images de France* (Collect. Widhopff). — Préface de P.-L. Duchartre. — Notices du catalogue établies par P.-L. Duchartre et P. Saulnier. — 5 illustrations 2 francs
- N° 6. — *Les Etapes de l'art contemporain*. — I : *Seurat et ses amis*; La Suite de l'Impressionnisme. — Le néo-Impressionnisme, par Paul Signac. — Notices par Raymond Cogniat. — 21 illustrations 3 francs
- N° 7. — *Les Etapes de l'art contemporain*. — II : *Gauguin; ses amis*; l'Ecole de Pont-Aven et l'Académie Julian. — L'époque du Symbolisme, par Maurice Denis, de l'Institut. — Notices par Raymond Cogniat. — 14 illustrations épuisé
- N° 8. — *Les Etapes de l'art contemporain*. — III : *Le Salon entre 1880 et 1900*. Préface de Paul Chabas, de l'Institut. — Notices par Raymond Cogniat. — 14 illustrations 3 francs
- N° 9. — *Le siècle de Louis XV vu par les artistes*. — Le siècle de Louis XV, Texte de Pierre Gaxotte. — Les Arts au siècle de Louis XV, par Georges Wildenstein. — 24 illustrations hors texte 10 francs
- N° 10. — *Renoir : l'œuvre sculptée, l'œuvre gravée; aquarelles et dessins*. — Renoir et la sculpture, par Raymond Cogniat. — Souvenirs sur Renoir, sculpteur, par Ambroise Vollard. — 2 illustrations 1 franc
- N° 11. — *Les Etapes de l'art contemporain*. — IV : *Les Fauves; l'atelier Gustave Moreau*. — Etude historique par Louis Vauxcelles. — Notices par Raymond Cogniat. — 11 illustrations. 3 francs
- N° 12. — *Prestige du dessin*. — 13 illustrations 3 francs
- N° 13. — *Les Etapes de l'art contemporain*. — V : *Les Créateurs du Cubisme*. — Etude historique par Maurice Raynal. — Notes chronologiques et notices par Raymond Cogniat. — 11 illustrations. 3 francs
- N° 14. — *Le dessin français dans les collections du XVIII^e siècle*. — Introduction de Georges Wildenstein. — Préface d'Henri Focillon. — Catalogue par Mlle Assia Rubinstein. — 192 pages. — 24 illustrations. 15 francs
- N° 15. — *Les Etapes de l'art contemporain*. — VI : *Peintres instinctifs*. — Naissance de l'expressionnisme. — Préface par André Salmon. — Catalogue par Raymond Cogniat. — 32 pages. — 7 illustrations. 3 francs
- N° 16. — *Les deux Lucas*. Préface par José Lazaro. — Etude critique par Jean Babelon. — 24 pages. — 7 illustrations 3 francs
- N° 17. — *La vie ardente de Paul Gauguin*. Préface par Henri Focillon, professeur au Collège de France. Etude critique et catalogue par Raymond Cogniat; in-8°, 100 pages, 12 illustrations. 10 francs
- N° 18. — *Premier Salon des Jeunes Artistes*. — Notices par J.-M. Campagne, B. Champigneulle, L. Chéronnet, R. Cogniat, M. Florisoone, J. Guenne, J. de Laprade, J. Lassaigue. — 32 pages. — 16 illustrations 3 francs
- N° 19. — *Naissance de l'Impressionnisme*. — Préface par André Joubin, Directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris. — Catalogue par Raymond Cogniat. — 32 pages. — 4 illustrations 3 francs
- N° 20. — *Greco*. — Introduction par Georges Wildenstein. — Le Greco, par Al. Busuioceanu. — Le Greco et son œuvre, par August L. Mayer. — Le Greco et la peinture moderne, par Raymond Cogniat. — Catalogue par Mlle Assia Rubinstein, avec le concours de MM. Al. Busuioceanu et August L. Mayer. — 116 pages. — 27 illustrations hors texte.. 20 francs
- N° 21. — *J. G. Solana*. — Introduction par Raymond Cogniat. Préface de Marcelle Auclair. — Quelques opinions de Jean Cassou, G. Charensol, Martha Davidson, Jacques de Laprade, Jean Babelon, Assia Rubinstein. — Catalogue par Marcelle Auclair. — 36 pages. — 8 illustrations 5 francs
- N° 22. — *La Peinture française du XIX^e siècle en Suisse*. — Introduction par Georges Wildenstein. — L'Amitié franco-suisse, par Charles Montag. — La Suisse et l'Art français, par W. Wartmann. — Les impressionnistes dans la collection Hahnloser, par Mme Hedy A. Hahnloser. — Reconnaissance à la Suisse, par Jean Cassou. — Découverte de la Suisse, par Waldemar George. — Le XIX^e siècle français, par Raymond Cogniat. — Les Amis suisses de l'Art français, par Assia Rubinstein. — Catalogue par John A. Brown, attaché au Musée du Louvre. — Grand in-4°, XXIV-62 pages. — 48 pl. hors texte.... 40 francs

Dictionnaire abrégé du Surréalisme. — Paris, Galerie Beaux-Arts, 1938. — 76 pages. — 177 illustrations. — En vente à la « Gazette des Beaux-Arts » 12 francs

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

C H A R D I N

PAR GEORGES WILDENSTEIN

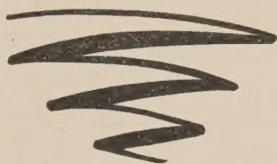
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté.. 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



M A N E T

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN
avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — **DELACROIX**, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII°)

LES BEAUX-ARTS — ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, CEZANNE